Das Reich der Ironie

in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung.

Von

Dr. Max Schasler.

Berlin SW. 1879.
Verlag von Carl Habel.
(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)
33. Wilhelm-Straße 33.

Digitized by Google

Einleitung.

Wenn man im gewöhnlichen Leben von „Ironie" ſpricht, ſo verſteht man meiſt nur darunter eine gewiſſe Form des Ausdrucks, welche im Weſentlichen ſich dadurch kennzeichnet, daß das Gegentheil von dem geſagt wird, was gemeint iſt; ſei es daß der Redende die Abſicht hat, mißverſtanden zu werden, alſo über ſeine wahre Meinung zu täuſchen, ſei es, daß er dabei das richtige Verſtändniß ſeiner wirklichen Meinung vorausſetzt. Im erſteren Falle bezieht ſich jedoch die Abſicht des Mißverſtändniſſes nur auf denjenigen, gegen welchen die Ironie ſich richtet, nicht aber auf die unbetheiligten Zuhörer. Im Gegentheil gewinnt die Ironie erſt dadurch eine Spitze, daß die Letzteren durch die Hülle der Ironie hindurch die wahre Meinung, nämlich das Gegentheil von dem Geſagten, erkennen, wodurch der Betroffene, welcher das Geſagte ahnungslos für aufrichtig hält, ihnen lächerlich, gewiſſermaßen als ein leichtgläubiger Dummkopf, erſcheint. Im zweiten Falle, nämlich wenn der ironiſch Redende nicht die Abſicht zu täuſchen hat, ſondern das Verſtändniß ſeiner wahren Meinung vorausſetzt — eine Form, die im gewöhnlichen Leben, ſowohl im Ernſt als im Scherz, eine viel größere Rolle ſpielt, als man ſich deſſen bewußt iſt, z. B. in ſolchen ganz trivialen Wendungen wie: „das iſt eine ſchöne Geſchichte!" und tauſend anderen ähnlichen, die ſofort von Jedem im gegentheiligen Sinne

164032

verstanden werden —, hat die Ironie die Bedeutung entweder des indirekten Tadels, wenn nämlich ein Fehler oder ein Vergehen gelobt, oder auch des Lobes, wenn ein tüchtiges Werk, eine verdienstliche Handlung, Eigenschaft u. s. f. — und zwar gerade in Dem, was sie auszeichnet — in scherzhaft freundlicher Weise getadelt wird. Dies Gebiet des ironischen Verhaltens hat einen sehr weiten Umfang, da es von dem Extrem des liebenswürdigsten Wohlwollens (im ironischen Tadel) bis zum schneidendsten Hohn (im ironischen Lobe) eine unendliche Reihe von Modifikationen umfaßt.

Gleichwohl bilden alle diese Formen der Ironie, weil sie lediglich eine subjektiv-persönliche Bedeutung haben, nicht den Gegenstand unserer Untersuchung und sind hier auch nur erwähnt, um sie ausdrücklich von derselben auszuschließen. Nur diejenige Seite der subjektiven Ironie, welche einen ästhetischen und deshalb unter dem Schein persönlicher Form verborgenen allgemeinen Werth besitzt, kann für uns in Frage kommen, odann aber das große, kulturgeschichtlich höchst bedeutsame Gebiet der objektiven Ironie, welche zuweilen selber mit ironischer Nebenbedeutung als „Ironie des Schicksals" bezeichnet zu werden pflegt, d. h. das Element der Ironie als negativ treibende Kraft des kulturgeschichtlichen Entwickelungsprocesses.

Bevor wir aber diese beiden Sorten der Ironie, die wir kurz als „kulturgeschichtliche" und als „ästhetische Ironie" bezeichnen können, näher in's Auge fassen, ist es — um den hier leicht eintretenden Mißverständnissen vorzubeugen — nothwendig, uns zunächst über das Wesen der Ironie überhaupt, sowie über den Umfang ihres Gesammtgebiets zu orientiren.

Ihrem ursprünglichen Wortsinn nach bedeutet Ironie (vom griechisch εἴρω) blos das „Reden mit einer bestimmten, nur

Digitized by Google

dem Redenden bekannten Tendenz". Indem nun auf letzteren Punkt, nämlich auf den verborgenen Zweck des Redens, der Hauptaccent gelegt wird und es für das Verbergen einer geheimen Absicht kein besseres Mittel giebt, als den Schein anzunehmen, daß man gerade das Gegentheil oder wenigstens etwas von dem Beabsichtigten ganz Verschiedenes bezwecke, so liegt die Bedeutung der „Ironie" als einer Verstellung des Redenden sehr nahe. Die älteste bekannte Form solcher Verstellung ist die der „sokratischen Ironie", welche darin besteht, den Schein anzunehmen, als ob der Redende über eine dem gewöhnlichen Bewußtsein geläufige Sache nichts Bestimmtes wisse und den Wunsch hege, sich darüber bei den „Sachverständigen" Raths zu erholen; dadurch erhält diese Art der Ironie die Form der Frage. Daß Sokrates unter diesem Schein des Sichunterrichtenwollens die tiefere philosophische Absicht verbarg, die „Sachverständigen" durch stetiges Weiterfragen schließlich zu Widersprüchen mit sich selbst und dadurch zu dem Eingeständniß zu bringen, daß sie selber nichts wüßten, ja daß vielmehr das Gegentheil von Dem wahr sei, was sie bisher dafür gehalten: diese schon den substanziellen Inhalt der Ironie berührende Tendenz kann erst später in Betracht gezogen werden, da wir es hier vorerst nur mit ihrer formalen Bedeutung zu thun haben.

Aristoteles charakterisirt den „Ironiker" als Gegensatz zum „Renommisten" (Alazonikos), indem er in die richtige Mitte zwischen Beiden denjenigen hinstellt, der „einfach die Wahrheit" redet. In der That entstellen beide, der Ironiker wie der großsprecherische Aufschneider, die Wahrheit, aber aus entgegengesetzten Gründen und nach verschiedener Richtung hin. Dieser Gegensatz wird am prägnantesten durch die beiden lateinischen Ausdrücke dissimulare und simulare gekennzeichnet, indem nämlich ersterer unserm deutschen „verheimlichen, verhehlen", der

Digitized by Google

zweite unserm „heucheln, übertreiben“ entspricht. Unsere Eidesformel, daß der Schwörende „*nichts* als die Wahrheit und die *ganze* Wahrheit“ zu sagen gelobe, richtet sich daher mit großer Vorsicht gegen beide Formen der Unwahrheit. In der That ist der von dem alten Stagiriten aufgestellte Gegensatz, selbst in der Form des äußerlichen Verhaltens, schlagend: der Renommist, als großsprecherischer Lügner, ist vorlaut, lärmend, eitel, phantastisch, unvorsichtig absprechend; der Ironiker dagegen zeigt sich wortkarg, scheinbar sich unterordnend, aber aufmerksam auf jede Blöße, zurückhaltend im Ausdruck seiner Empfindung, seine Geberden beherrschend.

Eins der wirksamsten Motive für die komische Wirkung und von wahrhaft drastischem Effekt ist daher der Kampf zwischen den Vertretern dieser beiden Extreme, zwischen dem Ironiker und dem Renommisten. Um die Wirkung des schließlichen Resultats zu verstärken, nimmt der Erstere, der Großsprecherei des Letzteren gegenüber, anfangs den Schein gutmüthiger Gläubigkeit an, um ihn — wie Prinz Heinrich den edlen Ritter Falstaff bei der Erzählung des Kampfes mit den Steifleinen — sich möglichst tief in seinen Lügen verstricken zu lassen, bis schließlich, nach Aufdeckung der Wahrheit, die Unverschämtheit des Großprahlers in klägliche Beschämung umschlägt; eine Beschämung, welcher sich freilich Falstaff durch neue lügenhafte Wendungen oder durch bonhommistische Vertuschung zu entziehen sucht.

Uebrigens haftet der Ironie ebensowohl wie der Renommage eine verborgene Lust an der Täuschung, eine Schadenfreude über die gutmüthige Bornirtheit des Getäuschten, ja unter Umständen etwas Jesuitisches an. Denn das „Jesuitische“ [1]) beruht theils in der beabsichtigten Täuschung, daß der Redende zwar dem *Wortlaut* nach die Wahrheit sagt aber zugleich mit dem Worte eine *Bedeutung* verbindet, welche das Gegentheil von

Digitized by Google

Dem enthält, was der Andere darunter verstehen soll, theils darin, daß er nicht die ganze Wahrheit sagt, sondern gerade das Wesentliche verschweigt, wodurch zugleich das Unwesentliche eine Bedeutung erhält, welche vielmehr die Wahrheit in Unwahrheit verkehren muß. Letzteres ist namentlich der Charakter des Sophismus, jenes antiken Jesuitismus, gegen den Sokrates mit seiner positiven Ironie ankämpfte.

Wenn die sokratische Ironie hier als „positiv" bezeichnet wird, so liegt die Berechtigung dazu in dem Umstande, daß sie sich eben dadurch von dem negativen Verhalten des Sophismus unterscheidet, daß sie nicht wie der letztere auf Verkehrung der Wahrheit in Unwahrheit, sondern vielmehr gerade auf Entdeckung der Wahrheit, d. h. auf Herausschälung des wahren Kerns aus der ihn verbergenden Hülle der konventionellen Vorurtheile ausgeht. Die Methode ist in beiden Fällen eine ironische, d. h. formell negative, aber sofern die sokratische Ironie ihre negative Spitze gegen etwas an sich Negatives — sei dieses nun Vorurtheil oder Sophismus — richtet, muß das Resultat, dem substanziellen Zweck gemäß, nothwendig ein positives sein, d. h. die Ironie wird durch die Zerstörung des negativen Scheins selber positiv.

Diese Doppelseitigkeit der Ironie, daß sie trotz ihrer negativen Form, d. h. als Verstellung des ironischen Subjekts, doch ihrem letzten Zweck nach durchaus positiv sein und so der substanziellen Wahrheit aufrichtig dienen kann, ist nicht nur ästhetisch, sondern auch kulturgeschichtlich von weittragendster Bedeutung: wir werden sehen, daß die Ironie — welche sich geschichtlich wie individuell überhaupt immer erst dann entwickelt, wenn die gediegene Einheit des Volks- oder Individualbewußtseins aus der Unmittelbarkeit des Empfindens emporgerüttelt und durch den zersetzenden Einfluß des reflektirenden Verstandes

Digitized by Google

in eine Zwiespältigkeit des Daseins getrieben wird — vom Alterthum bis auf die Gegenwart eine Reihe von Wandlungen durchläuft, welche sich sämmtlich auf den Gegensatz eines positiven und negativen Inhalts als eigentlichen Ziels des ironischen Verhaltens zurückführen lassen. Wir können deshalb der Kürze halber, in Hinsicht auf den substanziellen Zweck, diesen Gegensatz als den der *positiven* und der *negativen Ironie* bezeichnen.

Indessen ist, wie schon bemerkt, das Wesen der Ironie mit diesem Gegensatz, da er immerhin innerhalb der *subjektiven* Sphäre verbleibt, noch keineswegs erschöpft. Die Ironie kann nämlich nicht bloß als theoretisches Verhalten eines ironischen Subjekts gegenüber einer bornirten Stellung aufgefaßt werden, sondern auch *objektiv* als die praktische Auflösung eines gegebenen Verhältnisses durch seine eigene Konsequenzen, indem die naturgemäße Fortbildung desselben als Widerspruch gegen die in ihm zu realisirende Idee sich erweist. Im Großen und Ganzen kann dieser Prozeß als die *Ironie der Geschichte* bezeichnet werden, sofern sich in ihm das Ideal der allgemeinmenschlichen Entwickelung durch eine unabsehbare Reihe von historisch aufeinander folgenden Stufen zu realisiren strebt.

Auch in dieser Fassung der Ironie läßt sich eine *negative* und eine *positive* Seite unterscheiden. Die erste liegt darin, daß jede geschichtliche Epoche als ein nothwendigerweise einseitiges und beschränktes Streben nach Realisation der Idee erscheint, welches durch seine eigenen Resultate widerlegt wird; die positive gründet sich auf das ersichtlich ironische Verhalten des „Weltgeistes" gegen die Repräsentanten jenes idealen Strebens, d. h. gegen die historischen Helden. Was diese nämlich wollen, ist zunächst, ihnen selbst meist unbewußt, nicht die Realisation der Idee — und darin liegt ihre Schuld — sondern ihr eigenes

Digitized by Google

heroiſches Intereſſe: Ruhm Ehre, Macht, Herrſchaft; und wenn ſie dies Intereſſe unter dem Panier eines idealen, d. h. auf die Realiſation der Idee gerichteten Strebens zu verfolgen behaupten, ſo reden ſie wahrer, als ſie ſelber glauben. Denn eben hierin beſteht die Ironie ihres Schickſals, daß ihre Leidenſchaften, an denen ſie als an ihrer Schuld untergehen, in der That für den Weltgeiſt die wahren Hebel zur Verwirklichung ſeiner weltgeſchichtlichen Zwecke abgeben. Sind dieſe ſeine Zwecke, welche aber nach einer ganz anderen Richtung hin liegen als die Abſichten der ihm dienenden Helden, erreicht, ſo werden die letzteren entweder wie Cäſar und Wallenſtein ermordet, oder wie Napoleon auf eine wüſte Inſel verbannt, wenn ſie ſich nicht ſelber, wie Karl V. in eine melancholiſche Einſamkeit zurückziehen oder wenigſtens wie Alexander in ihrer Jugend ſterben. Grauſam aber erſcheint dieſe Ironie, wenn es ſich wirklich einmal um ein von der Idee wahrhaft erfülltes Individuum handelt; gewöhnlich übernimmt dann die Nation ſelbſt, der es angehört, die ironiſche Rolle des Weltgeiſtes, indem ſie es zum Lohn opferfreudiger Hingebung entweder wie Ariſtides den „Gerechten" oſtracirt oder wie Sokrates den Giftbecher trinken oder wie Columbus in Ketten verſchmachten läßt.

Wenn die im Weltprozeß liegende Ironie der Geſchichte, die wir kurz als „kulturgeſchichtliche Ironie" bezeichnen können, durchaus der objektiven Form dieſes Begriffs angehört, ſo participirt die „äſthetiſche Ironie", d. h. der ironiſche Inhalt in Form künſtleriſcher Anſchauung ſowohl an der objectiven wie an der ſubjektiven Form, an der letzteren jedoch nur inſofern, als davon, wie ſchon Eingangs bemerkt wurde, die rein perſönliche Beziehung auszuſchließen iſt, ſo daß ſie weſentlich allgemeinmenſchliche Bedeutung behält. Denn ſelbſt da, wo es ſich, wie in der „Satire" und in der „Karrikatur" ſcheinbar um beſtimmte

Digitized by Google

Persönlichkeiten handelt, haben diese Formen doch nur insoweit ästhetischen Werth, als diese Persönlichkeiten als typische Repräsentanten ganzer Klassen, also in ihrer allgemeinen ethischen Bedeutung, aufgefaßt werden. Das „Pasquill" hat, weil es nur der persönlichen Satire dient, eben deshalb keinen höheren ästhetischen Werth. —

Der Grund nun, warum die ästhetische Ironie an der objektiven sowohl wie an der subjektiven Form participirt, liegt darin, daß die künstlerische Anschauung selber sowohl objektiv, d. h. dem Volksgeist einer bestimmten Periode kulturgeschichtlicher Entwickelung immanent und unbewußt wirksam, als auch subjektiv, d. h. in der konkreten Form künstlerischer Production auftritt. Diese letztere hat selbstverständlich ihre Quelle in bestimmten Individualitäten, die durch ihre Schöpfungen die dem Volksgeiste immanente ästhetische Weltanschauung in lebendigen Gestaltungen realisiren. In diesem Sinne kann man z. B. sagen, daß Phidias den Griechen ihr „Jupiterideal", Raphael den romanischen Völkern der Renaissance ihr „Madonnenideal" geschaffen, indem sie die in diesen Völkern unbewußt lebenden Anschauungen zu konkreten Gestaltungen erhoben.

Die objektive Form der ästhetischen Ironie ist, wie leicht begreiflich, von der kulturgeschichtlichen Betrachtung schwer zu trennen, weil sie einen wesentlichen Theil der kulturgeschichtlichen Entwickelung selbst bildet; ebenso schwierig ist aber andererseits die Trennung der subjektiven Form derselben von ihrer objektiven, weil letztere ja den wesentlichen Inhalt der ersteren bildet und wenigstens durch sie nothwendig bedingt ist. Es wird daher bei der kulturgeschichtlichen Betrachtung nicht zu umgehen sein, auch auf diejenigen kunstgeschichtlichen Erscheinungen, namentlich im Bereich der Poesie, aufmerksam zu machen, in denen das Element der Ironie zur Geltung gebracht erscheint. Uebrigens

Digitized by Google

kann hier sogleich bemerkt werden, daß sich die künstlerische Verwerthung ironischer Ideen nicht bloß auf die Poesie beschränkt, sondern daß alle Künste zu verschiedenen Zeiten mehr oder weniger daran Theil nehmen, wovon am Schluß einige Beispiele gegeben werden sollen.

I. Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Ironie.

Wenn einer der größten Denker der Neuzeit die Weltgeschichte als den „Fortschritt in dem Bewußtsein der Freiheit" definirt, so soll damit — gleichgültig, ob man dabei an politische oder sittliche oder an geistige Freiheit im Allgemeinen denkt — zunächst nur ausgesprochen werden, daß die allgemeine menschliche Entwickelung überhaupt auf ein ideales Ziel sich richtet, weiter aber, da dieser Fortschritt ein unendlicher, jede Stufe in demselben also zugleich mit relativer Unfreiheit behaftet ist, dies, daß das Ideal sich durchaus ironisch zu der Wirklichkeit verhält. Wie schon oben bemerkt wurde, erscheint nämlich jede Phase der geschichtlichen Entwickelung, wenn man jeden einzelnen Fortschritt an dem Ideal mißt, als die objektiv-ironische Widerlegung der Idee, welche in der ihr voraufgehenden zur Verwirklichung gelangte; ironisch deshalb, weil an die unbedingte Wahrheit und absolute Geltung jener Idee so lange geglaubt worden war, bis ihre Widerlegung, d. h. der Nachweis ihrer Beschränktheit, oft genug mit dem Märtyrerblute ihrer Gläubigen, in das eherne Buch der Geschichte geschrieben wurde. Aber die neue Idee, die triumphirende Siegerin über das als bornirt erkannte Alte, verfällt über kurz oder lang derselben Ironie des Schicksals, und es zeigt sich schließlich, daß in dem unaufhaltsamen Kulturproceß nach der einen Seite hin überhaupt der ironische Sinn liegt, daß es nichts Festes und Unwandelbares in der Welt giebt, daß nicht nur die Realitäten des Daseins in ihren wechselnden Formen, sondern auch die sie erzeugenden und begeistigenden

Digitized by Google

Ideen und folglich mit ihnen die einander ablösenden Ideale der Menschheit fortwährender Vernichtung unterworfen sind.

Denn was hilft es, sich damit trösten zu wollen, daß bei diesem konsequenten Verwesungsproceß, den man „Geschichte der Menschheit" nennt, aus jedem zu Staub zerfallenden Lebenskreise sich der Keim zu einer höheren Sphäre geistigen Lebens entfaltet, wenn das letzte Ziel in der Unendlichkeit liegt, d. h. unerreichbar ist?

Und wenn nur wenigstens solche Wandlung stets auch wirklich eine Metamorphose der weltgeschichtlichen Psyche zu einem höheren Leben wäre; aber die Ironie liegt in höherem Grade auch darin, daß statt des zu erwartenden Schmetterlings sich oft genug bloß ein ekler Wurm aus der Larve herausschält, der unsern Abscheu oder unser Gelächter erregt; und zwar sind es, um diese Ironie noch weiter zu potenziren, meist gerade die edelsten und höchsten Ideen, welche der zersetzenden Kraft des welthistorischen Fatums am meisten ausgesetzt zu sein scheinen. Welche Wandlungen hat nicht beispielsweise die reine und ihrem Beruf nach weltbeherrschende Lehre des idealen Begründers des Christenthums im Laufe der Jahrhunderte erfahren müssen! Man erinnere sich der Millionen, welche seit fast zwei Jahrtausenden für das Princip der „selbstsuchtslosen Menschenliebe" auf zahllosen Schlachtfeldern bluten, auf den Autodafe's der spanischen Inquisition verkohlen, in den Metzeleien der Bartholomäusnächte ad majorem dei gloriam sich zerfleischen lassen mußten! Man denke außerdem an die Tiefe jener tausendjährigen Nacht roher Barbarei, welche auf den strahlenden Glanz der antiken Kulturblüthe in Kunst und Wissenschaft folgte, und man wird es nicht mehr so unerklärlich finden, wenn — von der frivolen Weltanschauung des Materialismus abgesehen — selbst tiefere Denker in der Weltgeschichte nichts Anderes sehen als ein zusammenhangsloses Spiel des blinden und unvernünftigen Zufalls.

(748)

Digitized by Google

Dennoch giebt es gegenüber solcher pessimistischen Weltanschauung, die nur zu leicht aus der Erkenntniß resultirt, daß in der weltgeschichtlichen Entwickelung kein festes Gesetz stetigen Fortschritts existirt, eine Form der Betrachtung, welche — obwohl selber mit der Ironie verwandt — doch die Quelle tiefster Versöhnung in sich birgt; eine Quelle, aus der von jeher die edelsten Geister den Lethetrank trostvoller Beruhigung geschöpft haben: dies ist der echte Humor, der allein im Stande ist, die Unnahbarkeit der unendlichen Idee mit der Beschränktheit des endlichen Individuums zu vermitteln. Dies des Näheren nachzuweisen, ist hier indeß noch nicht der Augenblick gekommen; zunächst haben wir, von dem oben gekennzeichneten Gesichtspunkt aus, einen kurzen Rückblick auf die hauptsächlichsten Entwickelungsstadien jenes Processes, den man unter dem Titel „Weltgeschichte" zu begreifen pflegt, zu werfen, ehe auf den charakteristischen Inhalt der einzelnen großen Epochen eingegangen werden kann.

Als das eigentliche Princip der weltgeschichtlichen Entwickelung, d. h. als das wahrhafte Bewegungsgesetz des gesammten Processes ist, wie hier sogleich in Form einer These behauptet werden kann, jener tiefe Widerspruch zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit zu betrachten, der oben als „Ironie der Geschichte" bezeichnet wurde.

Schon in der altbiblischen Mythe vom „Sündenfall" spricht sich das Princip dieses Bewegungsgesetzes auf ebenso unbefangene wie drastische Weise aus. Das Paradies, als dies lokalisirte Symbol der noch ungestörten, unmittelbaren Einheit des Geistes mit der Natur, enthielt bekanntlich neben dem „Baum des Lebens" auch den „Baum der Erkenntniß". In dem göttlichen Verbot, von den Früchten des letzteren zu essen, liegt aber selber schon die indirekte Aufforderung dazu, d. h. die Bestimmung, daß die Einheit des Geistes mit der Natur, in Folge einer Schuld, durch

Digitized by Google

Erkenntniß aufgehoben und so der Anfang des Processes, d. h. der erste Schritt auf dem unendlichen Wege zur Freiheit, gemacht werden solle. Wäre dies nicht die Absicht Gottes oder, was dasselbe besagt, nicht die göttliche Bestimmung des Menschen gewesen, so hätte ja der Erkenntnißbaum gar nicht gepflanzt zu werden brauchen. Die Schlange, als Symbol der Unendlichkeit des Processes, erscheint nun selber als diese verkörperte Ironie, daß das göttliche Geschenk der Freiheit des Geistes immer nur als abstraktes Ideal, als letztes zu erstrebendes Ziel, niemals aber als volle Wahrheit in der Wirklichkeit zu erfassen sei, so daß sie im Grunde also immer als ihr Gegentheil, als Unfreiheit, sich realisiren müsse. Gleichwohl ist ohne Zweifel dies unendliche Streben nach Freiheit von unendlich höherem Werth als jene ungestörte stabile Einheit mit der Natur, in welcher das Thier sich glücklich fühlt, ohne freilich davon zu wissen; und man kann daher das Feigenblatt, womit Adam und Eva, als der Blitz der Erkenntniß in sie eingeschlagen war, sich nothdürftig bekleideten, nicht nur als das Symbol des erwachten sittlichen Gefühls betrachten, sondern auch als das erste Blatt in dem großen Folianten der menschlichen Kulturgeschichte, vor Allem aber als den ersten Freiheitsbrief und als das Ehren-Diplom für die Befähigung, in aller Kunst und Wissenschaft nach den höchsten Zielen zu streben. Es scheint indeß, als ob diese Aussicht für Gott, da es freilich zu spät war, etwas überraschend gewesen sei, denn sonst würde er nicht, mit einem Anflug des Neides der antiken Götter, den Engeln, wie die Bibel erzählt, zugerufen haben: „Siehe, nun sind sie geworden wie unser Einer — und wissen, was gut und böse." Wäre diese biblische Darstellung des Proeesses nicht so zweifellos naiv und ernsthaft zugleich gemeint, so möchte man bei diesen Worten Jehova's selber fast an Ironie denken. Dafür muß er sich aber gefallen lassen, daß ihm später der Teufel,

Digitized by Google

wie uns deſſen neuſter großer Chroniſt wahrheitsgetreu mittheilt, über die Emancipation des Menſchengeiſtes von der Natureinheit das ironiſche Kompliment macht:

Ein wenig beſſer würd' er leben,
Hätt'ſt Du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur thieriſcher als jedes Thier zu ſein.

Denn die Emancipation von der Natur — zum Zweck der Verwirklichung des Ideals geiſtiger Freiheit — hat ihre eigne Ironie darin, daß trotz Allem der Geiſt mit der Natur behaftet bleibt, ſo daß jene Verwirklichung nur als ein unabſehbarer Kampf, als ein unendliches Streben danach erſcheint. Dieſer Kampf iſt eben das erhabne Drama der Weltgeſchichte, deſſen einzelne Akte durch die gradweiſe ſich zu Gunſten des Geiſtes verändernde Stellung der beiden kämpfenden Mächte bezeichnet werden.

Erſter Akt: Orientalismus; Uebergewalt der Natur, gigantiſches Ringen des Geiſtes mit dem Stoff, verbunden mit dem dumpfen Schmerzgefühl ſeiner relativen Ohnmacht. —

Zweiter Akt: Hellenismus; Erringen eines Gleichgewichts gegen den Stoff, Natur und Geiſt in ſcheinbarer Verſöhnung, Heiterkeit des ſich nunmehr gleichberechtigt fühlenden Geiſtes, Welt der Schönheit. —

Dritter Akt: Mittelalterliches Chriſtenthum; Erhebung des Geiſtes über die Natur im Princip geſetzt, in Wirklichkeit aber nur in dem negativen Sinne einer abſtrakten Verinnerlichung einerſeits und einer ebenſo abſtrakten Verjenſeitigung der geiſtigen Freiheit andrerſeits, daher verbunden mit einer aus dieſem Mißverſtändniß erzeugten, rohen Veräußerlichung der religiöſen Empfindung und thatſächlichen barbariſchen Unfreiheit. —

Vierter Akt: Moderne Zeit; der Geiſt beſinnt ſich auf das in's Gegentheil verkehrte Princip der Freiheit des Subjekts

Digitized by Google

und sucht in der Reformation und der ästhetischen Widergeburt (Renaissance) die Formen seiner Sklaverei von sich abzustoßen. Dieser Kampf führt zunächst auf der einen Seite zu frivoler Formlosigkeit überhaupt, auf der andern zu einer abstrakten Reaction dagegen. In der französischen Revolution platzen diese Gegensätze aufeinander, ohne daß es, da die Konsequenzen des Princips nicht in rein idealem Sinne gezogen werden, zu einem endgültigen, positiven Resultat käme. Der Kampf dauert daher fort und breitet sich über alle Sphären des praktischen Lebens aus. Aber das Bewußtsein über seine Bedeutung und sein Ziel ist durch das Licht der neueren Philosophie zu höherer Klarheit gelangt. —

Diese Hauptakte, in denen sich bis jetzt die weltgeschichtliche Tragödie abgespielt hat, gliedern sich weiter zu besonderen Scenen, in denen die verschiedenen Charaktere, d. h. die gegensätzlich bestimmten Volksgeister und deren Repräsentanten, die weltgeschichtlichen Individuen, in Action treten und dadurch die Handlung fortspinnen. Dies hier im Detail zu betrachten, kann ebenso wenig unsere Aufgabe sein, als eine Vermuthung darüber zu wagen, welche weiteren Akte sich in der Zukunft noch an die geschilderten anschließen dürften. Betrachten wir daher jene Hauptepochen ihrem eigentlichen Wesen nach näher.

Die als unlösbar sich erweisende Verbindung des Geistes mit der Natur nimmt gleichwohl, im Laufe der Entwicklung, eine stetig wechselnde Form an, d. h. das Verhältniß der Natur zum Geist ist einer stetigen Modifikation unterworfen; einer Modifikation, die sich als Kampf zwischen beiden charakterisirt. In Hinsicht auf das zu erreichende Ziel erscheint die Natur als das negative Element und, da sie zwar bekämpft, bezw. zu einer relativen Unterwerfung gebracht, aber nie völlig besiegt werden kann, als die ironische Macht gegen das unendliche Ringen des

Digitized by Google

Geistes nach Befreiung. Sie ist das Stoffliche, die materielle Schwere, die eiserne Kugel, die der Geist in seinem irdischen Gefängniß mit sich schleppen muß und die ihn selbst am Arbeiten hindert. Denn das Schlaraffenleben des Paradieses ist zu Ende; Adam muß „arbeiten", nicht nur um zu leben, sondern auch um eine Familie zu gründen u. s. f. Vollends in der ersten Periode der Uebermächtigkeit der Natur, im Orientalismus, prägt sich diese ironische Stellung der Natur gegen den Geist zu derbster Gestaltung aus: im Staat als absoluter Despotismus, d. h. als die Ironie gegen das allgemein menschliche Recht persönlicher Freiheit, in der Kunst als Hinausschweifen der Phantasie in's Kolossale, Ungeheuerliche, Fratzenhafte, d. h. als Ironie gegen das Gesetz der Schönheit, in der Religion einerseits als die Angst vor der blinden Macht der anthropomorphisirten Naturgewalt in den Göttern, andrerseits als pessimistische Resignation (z. B. im buddhaistischen Atheismus), d. h. als Ironie gegen die im Princip gesetzte Gottähnlichkeit, in der Sittlichkeit vollends als barbarische Selbstsucht und Grausamkeit, d. h. als Ironie gegen die Willensfreiheit des Individuums.

Im Orientalismus kann übrigens die Ironie, der in ihm noch herrschenden Unterordnung des Geistes unter die Natur halber, nur in dieser ihrer objektiven Form erscheinen; zur Subjektivität fehlt ihm eben die höhere Freiheit, die Selbständigkeit des Selbstbewußtseins, welche der Geist erst in der Antike erreicht. Der Orientale bewegt sich daher meist in Naturextremen; er ist phlegmatisch oder tigerhaft leidenschaftlich, in seinen Vorstellungen gigantisch-grotesk oder bizarr-kleinlich u. s. f., und alle diese Gegensätze sind in dem Grundton einer dumpfen Verinnerlichung gestimmt, der oft — wie bei den Aegyptern und Indern — den Charakter einer tiefen Melancholie an sich trägt. Auf diesem Standpunkt ist wohl Resignation und Selbstquälerei

Digitized by Google

in allen Formen, aber keine Ironie möglich; denn diese ist nur Produkt der Reflexion, letztere aber wieder nur als Besinnung des Verstandes auf sich selbst und seinen Zustand denkbar. Hiervon aber ist in dem vorantiken Orientalismus gar nicht, und auch in der antiken Welt nicht eher die Rede, als nach dem Bruch ihrer Einheit mit der Natur. Aber der ungeheure Fortschritt vom Orientalismus zum Hellenismus ist der, daß das Räthsel, was in jenem der Mensch sich selber war, von diesem gelöst wurde: es ist das Räthsel jener geheimnißvollen ägyptischen Sphinx, die, als es von Oedipus errathen war, sich für immer in den Abgrund stürzte. —

Die antike Welt ist das Jünglingsalter der Menschheit; in ihr schauen wir mit staunender Rührung jene wunderbare Versöhnung des Geistes mit der Natur, jene harmonische Verschmelzung beider Elemente zu einem heiteren Reich der Schönheit an, welche — wie auch im Einzelleben des Menschen die Jugend — nur einmal und auf kurze Zeit ihre herrliche Blüthe entfaltet. Aber diese kurze Blüthezeit selbst hat nach rück- und vorwärts Uebergangsstadien: eine vorbereitende Epoche verschlossenen, herben Knospendaseins — diese bildet den Zusammenhang mit dem Orientalismus — und eine Epoche dissoluter Entblätterung und prosaischer Ernüchterung — hier knüpft sich das aller poetischen Illusionen baare Römerthum, die lebendige Ironie auf die Idealität des Hellenismus, an, bis an ihm, als es an seiner eignen Corruption erstickte, die Geschichte selbst die Ironie übt, daß es den Dünger für eine völlig neue Weltgestaltung abgeben muß. So anmuthend nun auch ein Blick auf jene herrliche Schöpfung des Weltgeistes, die perikleische Zeit der klassischen Antike, wäre, so haben wir doch, um unserm Thema gerecht zu werden, unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise auf jene Uebergangsstufen am Anfang und Ende derselben zu richten.

(754)

Digitized by Google

Ganz abgesehen von dem historisch nachweisbaren Zusammenhang der antiken mit der orientalischen Welt, treten uns in ihr eine Reihe von ideellen Vorstellungen entgegen, welche nur aus solcher Verbindung erklärt werden können; zunächst die Idee des Fatums, als einer blinden und absoluten Macht gegen die freie Selbstbestimmung, einer Macht, der selbst die unsterblichen Götter unterworfen waren. Die sprichwörtliche „Blindheit des Fatums" ist aber nur der symbolische Ausdruck für die Unbegreiflichkeit seines Waltens, obgleich die Vorstellung von seiner Unabwendbarkeit sich nicht selten mit der Ahnung einer in ihm sich aussprechenden höheren (ideellen) Nothwendigkeit verbindet. Der Dichter drückt dies sehr bezeichnend dadurch aus, daß er es schildert als

„..... das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt."

Dennoch entspricht diese Vorstellung nicht ganz der antiken Anschauung; richtiger (im antiken Sinne) müßte es vielmehr (durch Umstellung der beiden Theile des Pentameters) heißen:

„Welches den Menschen zermalmt, wenn es den Menschen erhebt."

Und so gefaßt, liegt die im Begriff des Fatums ausgedrückte Ironie der Geschichte klar zu Tage.

Die praktische Form des Fatums als einer unerklärlichen und unabwendbaren Macht offenbart sich in der mystischen Organisation des Orakels, dessen doppelsinnig prophetischen Aussprüche oft einen durchaus ironischen Charakter haben. Als Krösus in Delphi bezüglich seines Feldzuges gegen Cyrus anfragte, erhielt er die Antwort: „Wenn Du über den Halys gehst, wirst Du ein großes Reich zerstören." Erfreut über diesen glückverheißenden Bescheid, handelte er danach und zerstörte in der That ein großes Reich, aber — es war sein eigenes, denn er wurde von Cyrus ge-

Digitized by Google

ſchlagen und gefangen Es iſt dies einer der vielen Beläge für den antiken Sophismus: das Orakel ſprach die Wahrheit, aber es war nicht die ganze Wahrheit, und ſo ſchlug der unmittelbare Sinn in ſein Gegentheil um, d. h. er war eben ironiſch gemeint. Am draſtiſchſten zeigt ſich die Ironie des Orakels in der Mythe vom Oedipus. Seinem Vater Laios, König von Theben, der ſich eines unnatürlichen Laſters ſchuldig gemacht, wurde vom Orakel verboten, ſich zu verheirathen, mit der Drohung, daß im Fall des Ungehorſams der aus der Ehe hervorgehende Sohn ihn erſchlagen und ſeine eigene Mutter heirathen werde. Laios heirathet trotzdem die Jokaſte, Oedipus wird geboren und von ſeinen unnatürlichen Eltern durch Ausſetzung dem Tode geweiht. Er wird indeß gerettet, nach Korinth gebracht und dort als Sohn des Polybos erzogen. Als er jedoch erfährt, daß Polybos nicht ſein Vater ſei, wendet er ſich an das Orakel, um ſeine Herkunft zu erfahren. Statt deſſen erhält er von dieſem die Warnung, „er ſolle ſich vorſehen, daß er nicht ſeinen Vater erſchlage und ſeine Mutter heirathe“. In der Vorausſetzung, daß dieſe ſich in Korinth befinden, wandert er aus, trifft auf der Grenze von Theben auf einen Mann, der ihn beleidigt, und erſchlägt ihn — es iſt Laios. Unwiſſend deſſen kommt er nach Theben und heirathet dort die Jokaſte. — So wird gerade die Ausſetzung des Kindes für Laios die Urſache, daß ſich das Geſchick an ihm erfüllt, und ebenſo führt die Auswanderung des Oedipus gerade zu dem Ausgang, den er dadurch vermeiden will. Das iſt die Ironie in der ganzen fataliſtiſchen Entwicklung. Oedipus iſt an ſich ſchuldlos, denn einen Feind zu erſchlagen, galt dem antiken Bewußtſein als kein Verbrechen; nur daß es gerade ſein Vater war — aber eben hierin war er unwiſſend — macht die That zu einer im antiken Sinne zu ſühnenden Schuld. Oedipus iſt auch hiervon ſo überzeugt, daß er, um ſich zu beſtrafen, ſich die

Digitized by Google

Augen ausſticht. Dieſe Selbſtbeſtrafung erſcheint daher unſerm modernen Gefühl in gar keinem Verhältniß zu der That, der man höchſtens Uebereilung vorwerfen kann, zu ſtehen, und doch iſt gerade dieſe fataliſtiſche Ironie des Geſchicks der eigentliche Grundcharakter der antiken Tragödie.

Hierin erkennen wir zugleich die Grenze der antiken Sittlichkeit: da der Geiſt zwar nicht mehr, wie im Orientalismus, der Naturmacht unterworfen iſt, ſondern ihr gleichberechtigt gegenüber ſteht, doch aber an ſie gebunden bleibt, ſo erhält das Schickſal, trotz ſeiner tieferen ethiſchen Bedeutung, die Form einer dunklen Naturmacht, die als Neid der Götter vorgeſtellt wird, welcher ſich vorzugsweiſe gegen die Größe und den Glanz der heroiſchen Geſchlechter richtet und die tückiſche Macht des böſen Zufalls benutzt, um ſie in Schuld zu ſtürzen und dieſe Schuld bis in's dritte und vierte Glied fortwuchern zu laſſen. So erſcheint das antike Schickſal furchtbar und erregt Grauſen durch den ungelöſten Widerſpruch, daß es halb als ſittliches Geſetz, halb als blindes, gegen die Freiheit des Geiſtes haßerfülltes Naturwalten erſcheint. Der „Neid der Götter" ſchwebt, gleich einem Damoklesſchwerdt, für das helleniſche Bewußtſein über jedem Glücklichen. Daher die unſerm modernen Gefühl faſt komiſch erſcheinende Flucht des Freundes des Polykrates, als dieſem der den Göttern geopferte Ring zurückgebracht wird; denn er erkennt darin die unverſöhnliche Abſicht der Götter, den Polykrates zu verderben. Auch in der rührenden Erzählung der Jünglinge Cleobis und Biton — deren Mutter, aus Freude über die Ehrfurcht, welche ihr von ihren Kindern gezollt wurde, zu den Göttern gebetet, daß ſie ihnen das dem Menſchen Erſprießlichſte zu Theil werden laſſen möchten — ſpricht ſich jene tragiſche Ironie auf draſtiſche Weiſe aus; denn Herodot erzählt, daß nach jenem Gebet der Mutter die Jünglinge in dem Tempel eingeſchlafen und nicht wieder er-

Digitized by Google

wacht seien, wodurch die Gottheit habe andeuten wollen, daß dem Menschen zu sterben ersprießlicher sei, als zu leben: eine gegen die Mutter offenbar ironisch gerichtete Gewährung ihrer Bitte.

An dieser Stelle tritt die schon oben angedeutete Forderung an uns heran, einen Seitenblick auf das objektiv-ästhetische Vorstellungsgebiet der Antike zu werfen; und wir können uns derselben um so weniger entziehen, als ja das gesammte hellenische Geistesleben, namentlich das religiöse und ethische, mit künstlerischer Anschauung gleichsam durchtränkt ist: alle religiösen und ethischen Ideen gestalten sich mit einem Worte bei den Hellenen zu konkreten Schönheitsgestaltungen und sind mit diesen so innig verbunden, in ihnen gewissermaßen so vollständig aufgegangen, daß sie ohne dieselben gar nicht verständlich sind. Indeß handelt es sich eben nur um die objektiven, d. h. aus dem Volksgeist selber gebornen ästhetischen Vorstellungen; die subjektiven Formen werden später in Betracht zu ziehen sein.

Die antike Welt stellt in ihrer Wahrheit, wie bemerkt, das heitere Reich einer zeitweiligen Versöhnung des Geistes mit der Natur dar, d. h. sie ist das Reich der Schönheit als jenes nur einmal erreichten Ruhepunktes in dem Kampf der beiden Elemente, in welchem der Geist sich zu einer der Natur ebenbürtigen, ihr an Kraft vollkommen gewachsenen Macht emporgearbeitet hatte. Denn Schönheit ist eben wesentlich vollkommene Harmonie von Geist und Natur, völlige Gleichberechtigung von Inhalt und Form, Einheit von Idee und Gestaltung. — Allein, wenn diese Versöhnung das Wesen der antiken Welt ausmacht, so ist sie eine solche in Wirklichkeit doch nur während jener kurzen Kulminationsepoche des Hellenismus, welche zwischen den Perserkriegen und der Perikleischen Zeit liegt: vor- und nachher, d. h. in der Uebergangsepoche vom Orientalismus zum Hellenismus einerseits und von diesem zur alexandrinisch-römischen Kultur-

Digitized by Google

epoche andrerseits finden wir die antike Weltanschauung nicht minder in einen tiefen Zwiespalt der Vorstellungen versenkt, die in ihrer äußerlichen Gestaltung ein unverkennbares Gepräge des Häßlichen, der Verzerrung, des Dämonischen sogar an sich tragen. Wie wir in der orientalischen Kunstanschauung dieses Moment des Häßlichen als Ueberwiegen des sinnlich Naturhaften beobachteten, so finden wir es in jener ersten Uebergangsepoche nicht minder als den Inhalt der ältesten religiös-ethischen Kunstvorstellungen der Hellenen. Schon in der Theogonie begegnen uns die ältesten Göttervorstellungen in kolossalen Dimensionen, aus denen sich der Kampf der neuen, menschlicher vorgestellten Götter mit den „Giganten", „Titanen" u. s. f. entwickelt. Aber das Groteske, thierisch Verzerrte behauptet auch später noch sein Recht. Die „Cyklopen", „Centauren", „Sirenen", „Grajen", „Lamien", „Empusen", „Harpyen", „Chimären", „Silene", „Satyrn", „Faune" und ähnliche, gegen die reine Schönheit des griechischen Ideals ironisch sich verhaltenden Gestalten werden zwar durch die reinere Anschauung als Geschöpfe einer niederen Sphäre erkannt, nichts destoweniger aber mit hinüber genommen in das heitere Reich der echten Schönheit. Ja, selbst das Grausige fehlt in diesem Reigen nicht, wie die „Erinnyen" beweisen und besonders die „Meduse". In der Meduse, der einzig sterblichen Tochter der „Gorgo", deren Haupt die kriegerische Göttin des Gedankens, Athene, abgeschlagen, bildeten die Griechen die Vorstellung des Todesschreckens allmälich zu einer durchaus edelen Form furchtbar-erhabener Schönheit aus. Man kann in der Darstellung des Medusenhauptes recht deutlich den Fortschritt der hellenischen Anschauung vom bloß Grausigen zum Erhabenen erkennen: zuerst war es bloß ein verzerrtes Thiergesicht, dann eine Maske mit blökender Zunge, endlich ein menschliches Gesicht; aber welch' mächtiges Haupt, Zeusähnlich in Stirn und Kinn,

Digitized by Google

die vollen Lippen wie im Todeskrampf erzitternd, die großen Augen wie im Wahnsinn rollend; nur die mit Nattern durchflochtenen Locken erinnerten noch an die frühere Bildung. So war es entsetzlich anzuschauen und doch von übermenschlich-gewaltiger Schönheit. Die edelste, d. h. mildeste Gestaltung des Medusenideals haben wir in der sog. „Roudaniniſchen Meduse" zu erkennen, einem der höchſten Triumphe der helleniſchen Skulptur in der äſthetiſchen Verarbeitung des Häßlichen zum furchtbar Erhabenen: ſie ſtellt die Ironie des Todeskampfes gegen den heiteren Lebensgenuß, aber auch des Geſpenſtigen, um nicht zu ſagen Geiſterhaften, gegen das rein Geiſtige dar. Denn alle jene, mehr oder weniger dem Bereich des bloß Naturgewaltigen angehörenden, d. h. gegen das Geiſtige — ſei es in der Form des rohen Naturgenuſſes, wie bei den Silenen, Satirn, Faunen u. ſ. f., ſei es in der Form des feindſelig Böſen, wie bei den Harpyen, Chimären, Sirenen u. ſ. f. — ſich negativ verhaltenden Phantaſie-Schöpfungen erhalten ihre Kraft und Bedeutung aus dem Häßlichen, als dem ironiſchen Gegenſatz zu dem durch den Geiſt beſeelten Schönen. Sie werden daher bekämpft und beſiegt; das griechiſche Heroen-Alter widmet ſich dieſer Aufgabe, um den Boden zu ebnen für den Aufbau des Reiches der reinen Schönheit. Ihre Vorſtellungen erhalten ſich zwar auch ſpäter, wie bemerkt, aber doch nur in dem Sinne von Märchen, mit deren Geſtalten die jugendliche Phantaſie ſpielt. Dies geht ſchon daraus hervor, daß die Ironie, welche in dem ganzen Kreiſe dieſer Häßlichkeitsgeſtaltungen nicht zu verkennen iſt, dadurch ihre objektive Bedeutung verliert, daß ſie einen komiſchen Beigeſchmack erhält. Indem die ideale Empfindung ſelbſt ſich ironiſch gegen dieſe geſpenſtigen Geſtaltungen zu verhalten beginnt, verlieren dieſe ihre objektive Realität für die Vorſtellung und werden zu bloßen Phantaſie-

Digitized by Google

bildern einer satirischen Laune herabgesetzt, d. h. als religiös-ethische Mächte überwunden.

Diesen komischen Charakter, der aber in Hinsicht des ironischen Subjekts durchaus naiver, gleichsam instinktiver Natur ist, zeigen ganz unverkennbar solche Gestalten wie der „Pan", die „Silene", „Satirn", „Faune", selbst die „Cyklopen" u. s. f., deren Verhältniß zu dem ironischen Subjekt durchaus das Gepräge eines objektiven Humors trägt. Wir sagen des „objektiven" Humors; denn im subjektiven, also bewußten Sinne war der Humor der antiken Welt überhaupt unbekannt. Die Alten, namentlich in der Spätblüthe der hellenischen Kultur, besaßen die Satire, die Persifflage, die Parodie, die Frivolität — lauter Formen der Ironie — aber keinen Humor. Denn zu diesem gehört, weil er wesentlich positiv-substanziellen Inhalts ist, daß das Individuum nicht nur fähig sei, die innere Nothwendigkeit des Weltprocesses sich zum Bewußtsein zu bringen, sondern auch über die partikulare Beschränktheit hinaus sich auf einen Standpunkt zu erheben, auf welchem es sich selber als Träger des unendlichen Processes begreift: die Erkenntniß dieses idealen Ziels setzt es thatsächlich in den theoretischen Besitz desselben und verleiht ihm damit die Kraft, sich gegen die Endlichkeit und Eitelkeit aller Einzelbestrebungen, auch seiner eignen, ironisch zu verhalten. Aber weil solches Verhalten eben die Erkenntniß des Ideals und die tiefste Liebe zu demselben zur Voraussetzung hat, so schwingt sich das ironische Subjekt gleichzeitig zu einer durchaus selbstsuchtsfreien und reinen Betrachtung der weltgeschichtlichen Bewegung auf, d. h. das ironische Subjekt wird im tieferen Wortsinne humoristisch.

Der Humor nun in diesem subjektiven Sinne war der antiken Weltanschauung noch etwas Fremdes, da ihr die Nothwendigkeit des Processes noch nicht als positive Ironie des Ideals

Digitized by Google

gegen alle Wirklichkeit zum Bewußtsein gekommen war. Objektiv dagegen kann das Verhalten des antiken Subjekts gegenüber jener komisch-gespenstigen Gestalten allerdings als humoristisch aufgefaßt werden. Ja, dieser seiner eigenen Wahrheit gleichsam unbewußte Humor wendet sich sogar gegen die idealen Götter selbst; er läßt den Donnergott, den „erhabenen Vater der Götter", um seinen beschränkt-menschlichen Gelüsten genug zu thun, die Gestalten von Thieren, des Schwans, des Stiers u. s. f. annehmen und bindet das verkörperte Ideal der Schönheit, die Göttin der Liebe, an einen grämlichen, hinkenden Grobschmied. Unauslöschlich erschallt daher das ironische Gelächter der versammelten Götter, als Hephästos ihnen das Schauspiel des gefangenen Liebespaars, Aphrodite und Ares, in einem stählernen Netz verstrickt, zeigt; wobei es dem unbetheiligten Leser überlassen bleiben mag, zu beurtheilen, ob nicht ein gut Stück dieses Gelächters doch auch auf Kosten des sich selbst damit ironisirenden antiken Hahnreys zu rechnen sei.

Aber in dieser Umwendung der ironischen Spitze, diesem Ueberspringen der Ironie von der Naturseite auf die Seite des Geistes, zeigt sich bereits eine Befreiung des letzteren aus der Knechtschaft der ersteren, und damit öffnet sich ein Abgrund der hellenischen Weltanschauung gegen die orientalische, mit der sie bis dahin noch behaftet war.

Wenden wir uns jetzt über die Blüthezeit fort zu dem zweiten Uebergangsstadium der antiken Weltanschauung, welches uns das tragische Schauspiel des inneren Zersetzungsprocesses jener gediegenen Einheit des hellenischen Volksbewußtseins, den tiefen Bruch in dem harmonischen Leben der Schönheit, vor Augen führt. Erst jetzt tritt, wie bemerkt, als Konsequenz der sich entwickelnden Reflexion des Geistes auf sich selbst, also als Resultat einer verständigen Thätigkeit, die subjektive Form der Ironie

Digitized by Google

neben der objektiven auf, und zwar in allen ihren Beziehungen: individuell bei den Sophisten und Sokrates, ästhetisch in der edlen Form der antiken Tragödie, und noch mehr in der bis zum beißenden Sarkasmus und der schärfsten Satire zugespitzten Ironie der Komödie des Aristophanes, bis sie in den Satiren des Lucian vollends das Gepräge frivoler Travestirung aller positiven Ideale, namentlich des ganzen Götterolymps, annahm.

Es mögen hier aus der unerschöpflichen Fundgrube von Beispielen nur einige wenige, darum besonders interessante hervorgehoben werden, weil sich an ihnen die Bedeutung der antiken Ironie in ihren verschiedenen Gestalten zeigt. Eins der eminentesten ist das Leben, die öffentliche Thätigkeit und der Tod des Sokrates; eminent auch dadurch, daß hier zum ersten Male der Begriff der Ironie, als dieser bestimmten Weise eines negativen Verhaltens des Subjekts, ausdrücklich auch durch das bestimmte Wort bezeichnet wird: die „sokratische Ironie" ist so zu sagen zu einem populären Typus für eine gewisse humane Manier geworden, der Thorheit einen Spiegel vorzuhalten und die aufgeblasene Eitelkeit ad absurdum zu führen. Aber dies ist nur die eine und durchaus nicht wesentlichste Seite in der ironischen Stellung des Sokrates, da diese Manier eben nur die Form seines Verhaltens betrifft. Vielmehr breitet sich in dem ganzen gegenseitigen Verhältniß, in welchem Sokrates und das hellenische Volksbewußtsein zu einander standen, der wahre Inhalt dieser Ironie aus.

Sokrates ist von einem gewissen Standpunkt moderner Aufklärerei aus, der besonders durch die Popularphilosophie des vorigen Jahrhunderts in Aufnahme gekommen, als ein Ideal allgemein menschlicher Größe, ja geradezu — auch der Aehnlichkeit des Schicksals halber — als ein antiker Christus gepriesen worden. Aber so erhaben und plastisch in sich vollendet sein Charakter vor unsern Augen steht, so wird durch solchen Ver-

Digitized by Google

gleich doch der Schwerpunkt seiner wahrhaft welthistorischen Bedeutung verrückt. Sokrates war z. B. nichts weniger als ein Rigorist im Sinne Moses-Mendelssohn'scher Moralphilosophie. Nicht in der Resignation auf den Genuß der Freuden der Welt aus Gründen einer dem antiken Geist gänzlich fremden Moralprüderie suchte er seine Stärke, sondern in der Erhaltung der Unabhängigkeit des Geistes auch innerhalb des Genusses. Diese Freiheit und Selbständigkeit des Charakters, die selbst das Temperament, resp. die eigene Naturseite in der Gewalt behält, ist etwas viel Höheres als der Gehorsam vor dem kategorischen Imperativ des Moralgesetzes, und in dieser Geistesfreiheit beruht das eigentliche Wesen der sokratischen Lebensphilosophie. Aber in der Erringung dieser Geistesfreiheit liegt andererseits, daß Sokrates sich gegen die unbefangene Einheit des antiken Geistes mit der Natur selber negativ verhalten mußte; und dieser Bruch mit der Gediegenheit des antiken Lebens führte nothwendig zur Zerstörung der ethischen Unmittelbarkeit, der immanenten Sittlichkeit des Volksbewußtseins zu Gunsten einer reflektirten Moral. Denn die Moral ist eben die Auflösung der gleichsam instinktiven Macht der ihrer selbst unbewußten sittlichen Empfindung durch Erhebung ihres Inhalts in das reflektirende Bewußtsein. Die antike Sittlichkeit, das Ethos, selbst im Sinne von Gewohnheit und Sitte, war national, allgemein, Gemüthssache; die sokratische Moralität gehört dagegen, da sie Alles der Prüfung des individuellen Verstandes unterwirft, dem Individuum an; die nationale Gewißheit ihrer selbst hört auf, Schwerpunkt des Handelns zu sein, um diesen in das Wissen, resp. in das Gewissen des Subjekts zu verlegen. Indem nun Sokrates diesen Standpunkt subjektiver Geistesfreiheit gegen jene, übrigens ohnehin schon in der Zersetzung begriffene Einheit des ethischen Volksbewußtseins geltend machte, mußte er nothwendig auch alle

Digitized by Google

in demſelben wurzelnden Vorſtellungen, namentlich den Glauben an die Götterwelt, zerſtören. Sokrates wollte entſchieden nur das Gute und Wahre, aber er wollte es als Bewußtſein des Subjekts, d. h. als bewußtes Geſetz für das Handeln des Individuums, und damit hob er die ſubſtanzielle Baſis des antiken Lebens überhaupt auf. — In dieſem Streben allein liegt ſchon der Grund ſeines ironiſchen Verhaltens, deſſen ganzes Geheimniß darin beſteht, daß er, mit Jünglingen und Männern jedes Berufs auf dem Markte und in den Werkſtätten in ein Geſpräch ſich einlaſſend, ſcheinbar unbefangene Fragen über Dinge that, die ihnen geläufig waren, als ob er ſich unterrichten wolle, und dann, von Frage zu Frage fortſchreitend, ſie zu Behauptungen und Zugeſtändniſſen brachte, die ihren früher ausgeſprochenen Anſichten widerſprachen, ſo daß das Reſultat (wie in vielen platoniſchen Dialogen) ein durchaus negatives war: nämlich die völlige Selbſtzerſtörung des bisherigen Inhalts des naiven Volksbewußtſeins. — Allerdings beſaß dieſe ironiſche Methode auch eine weſentlich poſitive Seite, theils in ihrer Anwendung auf die ſelber negative Dialektik der Sophiſten, theils auch in direktem Sinne; welch' letztere Form er in ſcherzhaftem Hinweis auf ſeine Mutter, die Hebamme war, als ob er ſie von ihr geerbt, ſeine „Hebammenkunſt" nannte, d. h. die Kunſt, die in Jedem ſchlummernden Gedanken der Wahrheit an's Licht zu ziehen. Aber es muß doch ausdrücklich wiederholt werden, daß ſelbſt dies Wecken des Bewußtſeins durch Reflektiren auf ſeinen Inhalt inſofern doch einen negativen Charakter hatte, als darin das Princip der Auflöſung des antiken Ethos lag; und ſo iſt nicht abzuleugnen, daß Sokrates durch ſeine Hebammenkunſt weſentlich dazu beitrug, die ſchöne Welt des antiken Lebens und der religiös-künſtleriſchen Anſchauung zu zerſtören, oder, wie ſeine Ankläger es ausdrückten, „die Jugend zu verführen und die Götter zu leugnen".

Digitized by Google

Hält man dies fest und beurtheilt man dieses ganze, auf die Zerstörung der naiven Einheit des antiken Lebens gerichtete Streben des Sokrates vom Standpunkt der Antike selber aus — und das ist für die richtige Würdigung seiner Verurtheilung nothwendig — so kann man nicht sagen, daß diese durchaus ungerecht war. Das hellenische Volksbewußtsein, obwohl bereits angefressen von dem Krebs der Entsittlichung, fühlte instinktiv, daß es ihm mit der sokratischen Ironie an's Leben ging. Sein großer Zeitgenosse Aristophanes hat diese negative Seite der sokratischen Philosophie sehr wohl erkannt und in den „Wolken" hart gegeißelt, freilich ebenso sehr auch die Verderbtheit, in die das atheniſche Volk bereits versunken war. Weiter muß auch bei seinem Proceß zwischen der Schuldigerklärung und der Verurtheilung zum Tode unterschieden werden. Jene bezog sich bloß auf die Punkte der Anklage, diese auf das fernere Verhalten des Sokrates bei seiner Vertheidigung. Denn nicht nur, daß er dieselbe Weise des Ironisirens, wie auf dem Markte, auch gegen seine Richter anwandte, um sie in Widersprüche zu verwickeln, sondern er sprach auch, als ihm — nach dem atheniſchen Gesetz, das dem Angeklagten eine Selbstschätzung der Strafe gestattete — die betreffende Frage vorgelegt wurde, welcher Strafe er sich für schuldig erachte, mit hohnvoller Ironie es aus, er habe verdient, auf Staatskosten im Pytaneum erhalten zu werden, als Einer, der sich um das Vaterland wohl verdient gemacht. So kam der Antrag auf Todesstrafe seitens seiner Ankläger zur Geltung. Allerdings konnte Sokrates nicht anders handeln, denn durch eine Bestimmung auch der geringsten Strafe hätte er das von ihm durch sein ganzes makelloses Leben und seine nur der Wahrheit gewidmete öffentliche Wirksamkeit vertretene Princip aufgegeben. Hierin liegt die fatalistische Ironie und das echt Tragische seines Geschicks, mit dem wir auf das Innigste sympathi-

Digitized by Google

siren können, ohne die innere Nothwendigkeit desselben in Abrede stellen zu dürfen. Daß die Athener später, aus Reue über den Tod des wahrhaft großen Mannes, seine Ankläger verbannten, wodurch sich auch an diesen das Fatum der ganzen Tragödie vollzog, war nur eine inkonsequente Schwäche und zugleich ein Beweis, daß die Reflexion auch im Volke bereits den ethischen Grund seines nationalen Lebens angefressen hatte.

Wir werden später, bei der Betrachtung der ästhetischen Ironie, sehen, wie diese Selbstzerstörung des antiken Ethos sich nur allzubald bis zum Extrem pessimistischer Frivolität (z. B. im Lucian) steigerte, bis sie im römischen Kaiserthum einen fruchtbaren Boden für einen aller Idealität baaren praktischen Materialismus fand.

Das Römerthum, auf welches wir noch einen kurzen Rückblick zu werfen haben, erscheint überhaupt nach der Seite des Phantasie- und Gemüthslebens als eine Ironie auf die antike Schönheitswelt. Es bedarf nur eines Blickes auf die Geschichte wie auf das Privatleben, auf die Kunst wie auf die Wissenschaft bei den Römern, besonders in den letzten Jahrhunderten vor dem völligen Untergange des Alterthums, um tausendfache Belege für diese Behauptung zu finden. Was ihre religiösen Vorstellungen betrifft, so sind ihre Götter keine aus der eigenen Empfindung geschöpfte Originale; sondern der ganze römische Olymp stellt sich lediglich als ein aus den düstern Gestalten des etruskischen Kultus und den heiteren Gebilden der hellenischen Götterwelt nur äußerlich verbundener Klompler religiöser Typen dar, welche im tiefsten Grunde nur in ihrer Beziehung zum Staate eine Wahrheit besitzen. Dadurch wird nothwendig der Glaube zum Aberglauben: die poetisch-religiöse Stimmung verhärtet sich zu prosaischer Kultuspflicht, und die phantasievolle Lebendigkeit des hellenischen Götterideals verflüchtigt sich in frostig-allegorische

Digitized by Google

Bedeutsamkeit. Denn da die alten Religionen eine eminent lokale Bedeutung hatten, so mußte durch die Verpflanzung ihrer Typen auf einen fremden Boden — und die Römer suchten nicht bloß etruriſche und helleniſche, ſondern auch ägyptiſche, ja alle Gottheiten der eroberten Länder bei ſich zu akklimatiſiren, in der Meinung, dadurch zugleich deren ſtaatliche Abhängigkeit zu beſiegeln — dies römiſche Pantheon zu einem bloßen Konglomerat von Symbolen der Weltherrſchaft verknöchern. Abgeſehen von dem auf abergläubiſcher Furcht beruhenden Kultus beſaßen und verehrten die Römer ihre Götter wie ein Gemäldeſammler die Werke berühmter Meiſter, die aus der lebendigen Schöpfungskraft eines ihm unverſtändlichen fremden Genius entſprungen ſind. Aus derſelben Quelle ſtammte auch ihre Kunſt und die Sucht, aus allen Ländern, namentlich Hellas, Tauſende von Kunſtwerken nach Rom zu ſchleppen. Nur in der Architektur, dieſer auf der künſtleriſchen Verwerthung rein praktiſcher Zwecke beruhenden Kunſt, zeigen ſie ſich original, in allen andern erheben ſie ſich kaum zu einer höheren Stufe als zu der einer mehr oder weniger froſtigen Nachahmung der Griechen.

Was ihre Wiſſenſchaft betrifft, ſo haben ſie ſich nur in einem einzigen Gebiet — und gerade dies gehört dem nüchternen Verſtande an — in der Jurisprudenz ausgezeichnet; in allen anderen Gebieten, namentlich aber in dem der Philoſophie, waren ſie nichts als pedantiſche und einſeitige Nachtreter der Griechen. In der Kriegs- und Staatskunſt, ſowie in der Beredſamkeit, alſo in allen weſentlich verſtändigen Sphären, waren ſie Meiſter, in allen übrigen ſtümperhafte Kopiſten und Barbaren. Bei der Betrachtung der äſthetiſchen Ironie, wo wir noch einmal auf die Römer zurückkommen müſſen, wird ſich dies noch entſchiedener herausſtellen. Gehen wir jetzt zum Mittelalter über.

Woran die antike Schönheitswelt ſcheiterte, nämlich an dem

Digitized by Google

unabweisbaren Drange des Geistes nach Verselbstständigung seiner selbst als freier Subjektivität: davon geht das Christenthum als seinem Grundprincip aus; und wenn es sich dort als feindselige Macht gegen die harmonische Versöhnung des Geistes mit der Natur erwies, so bildet es hier im Gegentheil den fruchtbaren Keim für eine höhere Stufe der Entwicklung im geschichtlichen Proceß. Damit aber wird eine ungeheure Kluft zwischen dem Alterthum und dem Mittelalter aufgerissen und eine völlige Umkehrung aller Verhältnisse des geistigen Daseins hervorgebracht. Diese Umkehrung, welche wir in ihren Hauptformen etwas nahe betrachten müssen, verleiht zunächst dem Geist des Mittelalters eine wesentlich ironische Stellung gegen den Geist der Antike, weiter aber wendet sich diese Ironie, da das Princip mit dem ihm unadäquaten Mittel seiner Realisation, dem germanischen Barbarenthum, in tiefen Widerspruch geräth, gegen den mittelalterlichen Geist selbst, und die Verwirklichung der Idee schlägt in ihr vollkommenes Gegentheil um. Daher das Gepräge dumpfen Schmerzes und tiefer Qual, welche das geistige Leben des Mittelalters charakterisirt und ihm eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Orientalismus verleiht. In der That entspringt dieser Schmerz aus derselben Quelle, nämlich aus der Differenz des Geistes und der Natur; nur daß im Orientalismus es der Geist ist, welcher unter dem Druck des Stoffes leidet, während im Mittelalter die Natur, d. h. die Sinnlichkeit, sich gegen die Vernichtung durch den Geist sträubt. Zwischen Beiden steht die ruhige und heitere Schönheit des antiken Lebens.

Die Auflösung der gediegenen Einheit von Natur und Geist in der Antike, welche im Mittelalter als scharfer Dualismus des Bewußtseins, nämlich als der bewußte Widerspruch eines diesseitigen (bloß natürlichen) und eines jenseitigen (bloß geistigen) Daseins des Menschen erscheint, mußte nothwendig zu einer

Digitized by Google

Unterdrückung alles Dessen führen, was mit der Natur, d. h. der sinnlichen Welt, zusammenhängt. Die Natürlichkeit des Daseins, welches dem hellenischen Leben jenen wunderbaren Charakter göttlicher Heiterkeit verlieh, die allen Schmerz als etwas Unschönes empfand und von sich abstieß, soll nun ihrerseits, als ein Schlechtes gegen den Geist, abgestoßen und vernichtet werden. Damit wird aber das Bedürfniß des Schönen selbst als „fleischliche Neigung" unterdrückt und an seine Stelle das Bedürfniß des „Heiligen" gesetzt. Mit feinem Gefühl für diese Konsequenz erklärt daher auch Vischer in seiner Aesthetik, daß „das Ideal des Mittelalters in einem gewissen Sinne nahe an die Aufstellung des ironischen Gesetzes trete: das Häßliche ist schön"; richtiger aber mußte er umgekehrt sagen: für das Mittelalter wird das Schöne selbst zu einem Häßlichen, nämlich Sündhaften, weil es der Sinnlichkeit eine Gleichberechtigung gegen das Geistige gewährt. Das Mittelalter ist daher unästhetisch, insofern ihm das Schöne, diese harmonische Durchdringung von Sinnlichkeit und Geist, überhaupt nicht mehr als Kriterium für die künstlerische Erscheinung gilt; aber da in ihm der Schwerpunkt der Wirkung nach der Seite des Geistes hin verrückt, d. h. dem sinnlichen Gebiet entzogen ist, so verwandelt sich andererseits seine Schönheit, gegenüber der Veräußerlichung des Schönen in der antiken Gestaltung, in eine innerliche.

Dies Streben nach Verinnerlichung enthält also, auf Seite der Anschauung, eine Verkehrung der schönen Gestaltung in verzogene, dürftige, unharmonische, kurz häßliche Formen, mithin einen scheinbaren Rückschritt zur orientalischen Verzerrung — auf Seite des Geistes dagegen eine Erhebung der wesentlich körperlichen Schönheit der Antike zum specifisch geistigen Ausdruck innerlicher Seelenschönheit. Dies ist die wesentlich positive Seite des mittelalterlichen Ideals, durch welche sich die mittelalterliche

Digitized by Google

Kunstanschauung, trotz aller Verzerrung im Aeußern, doch zur orientalischen Kunstanschauung in einen noch schärferen Gegensatz stellt als zur antiken.

Diese beiden Seiten der mittelalterlichen Kunstanschauung, welche übrigens, wie wir sehen werden, ebenso sehr eine ethische und kulturgeschichtliche wie eine ästhetische Bedeutung haben, mußten deshalb hier strenger von einander geschieden werden, weil die in ihnen gegen das Princip sich entwickelnde Ironie an dieser Verschiedenheit theilnimmt und ohne diese Unterscheidung nicht zu verstehen wäre. Fassen wir zunächst die eine, positive, Seite in's Auge.

Das antike Ideal geht vollständig in die schöne Körperform d. h. in die plastische Gestaltung auf, es zeigt Alles auf der Schaale, was es an ideellem Inhalt besitzt; das mittelalterliche Ideal zieht die in ihm gährende Empfindung dagegen von der Oberfläche nach Innen zurück, so daß die Hülle etwas Nebensächliches, ja Hinderliches ist. So erscheint diese Innerlichkeit als Innigkeit des Empfindens, nicht bloß in der Kunst, sondern auch auf den anderen Gebieten des Geistes, auf dem der Religion in der Form der Andacht, der Verzückung und Zerknirschung, der Askese überhaupt; auf dem des öffentlichen Lebens als ritterliche Ehre, Treue, zarte Liebe; auf dem des Privatlebens als gemüthvolle Häuslichkeit des Familienheerdes, Sittsamkeit ꝛc. Alle diese Begriffe sind dem Alterthum in dieser specifischen Bedeutung gänzlich fremd. Stellt man nun von diesem Gesichtspunkt aus die Gestaltungen der antiken Schönheitswelt denen der mittelalterlichen Anschauung gegenüber, so tritt bei der ersteren sogleich der Mangel zu Tage, daß ihnen das Moment solcher Innerlichkeit, d. h. der Innigkeit der Empfindung, fehlt. Die hellenischen Götter sind herzlos, kalt, wie der Marmor, in welchem sie gebildet sind, und deshalb lassen sie uns auch kalt, so sehr

Digitized by Google

auch unsere Anschauung durch die Schönheit der Form ästhetisch befriedigt wird. Ein „Apollo", eine „Venus" ist als plastische Gesammtform schön; kein Theil hat vor dem andern einen Vorzug; in der malerischen Darstellung des „Christus", der „Madonna" ist es vorzugsweise der Kopf und in diesem wieder das Auge, als „Spiegel der Seele", worin sich die ästhetische Wirkung concentrirt. In der Blicklosigkeit der antiken Göttergestalt drückt sich nicht bloß, wie man gemeint hat, die Erhebung über beschränkte Persönlichkeit, sondern ebenso sehr der Mangel an Seelenhaftigkeit aus. Nichts desto weniger tritt, vom ästhetischen Gesichtspunkt aus, der kein Ueberwiegen des geistigen über das sinnliche Element gelten läßt, die Differenz in der formalen Erscheinung des mittelalterlichen Ideals als Eindruck des Häßlichen zu Tage, und wie sehr wir, trotz aller Verzerrung der Gestalten in der Schilderung gräßlicher Märtyrerscenen und in der Darstellung der mageren, eckigen und in jeder Weise unschönen Heiligengestalten des Mittelalters, von dem oft wunderbaren Ausdruck tiefster Innigkeit und Empfindung gerührt werden, es bleibt immerhin das ironische Resultat bestehen, daß diese ganze mittelalterliche Welt eine Welt des Elends, der sinnlichen Ertödtung, der Sich-Selbst-Zerfleischung ist.

Hier berühren wir nun den Punkt, wo die negative Seite des mittelalterlichen Ideals zur Geltung kommt.

Der Geist soll über die Natur herrschen und frei werden — dies war das Princip. Aber indem diese Aufgabe einem in tiefster Rohheit steckenden Barbarenthum, das noch nicht einmal wie die Hellenen zu einer Gleichstellung des Geistes mit der Natur gelangt war, anvertraut wurde, so gestaltete sich die geforderte Befreiung sofort zu der mißverständlichen Auseinanderreißung eines sinnlichen Diesseits und eines geistigen Jenseits, und das Princip, welches — wenn überhaupt einen — nur den

Digitized by Google

Sinn haben konnte, daß im Menschen selbst der Geist über die Natur herrschen solle, wurde in die ungeheuerliche Forderung verballhornisirt, daß der diesseitige Mensch als sinnliche und schlechte Existenz zu Gunsten einer nach dem Tode zu erwartenden jenseitigen geistigen Existenz vernichtet werden müsse.

Dies ist die furchtbare Ironie, welche in der einseitigen Konsequenz der christlichen Idee zu Tage trat und aus welcher alle jene entsetzlichen Barbareien zu erklären sind, welche bis auf den heutigen Tag in der Geschichte des Christenthums dem Evangelium der sittlichen Freiheit und allumfassenden Liebe in's Gesicht schlagen. Aber hiermit nicht genug: das Geistige, obschon in ein abstraktes Jenseits hypostasirt, bedurfte immerhin auch innerhalb des Diesseits einer gleichsam symbolischen Vertretung; die rohe Sinnlichkeit des Barbaren allein genügte nicht, um solche Hypostasirung festzuhalten; es war eine Vermittlung zwischen dem Diesseits und Jenseits erforderlich; so verwandelte sich das Geistige in das Geistliche, d. h. es trat eine diesseitige Monopolisirung des Geistes ein, welche die Ironie gegen das Princip der allgemein menschlichen Befreiung des Geistes vollendete. In dem Gegensatz des Geistlichen und des Laien, in welchem jener allein alles Wissen von Gott, alle Geheimnisse des Jenseits für sich reservirt und sich dadurch als „Seelsorger" und „Gewissensrath", d. h. zum Verwalter und Vormund der Laienseele erhebt, tritt die Ironie gegen das Princip, auf Seite des Laien, praktisch einerseits als absolute Entsagung auf geistige Selbstständigkeit überhaupt, andrerseits in der „Andacht" als absolute Veräußerlichung jenes unmittelbaren Einheitsgefühls mit dem als Jenseits gesetzten Geiste auf: der Kultus wird so sehr zu einem abstrakten Formelwesen, daß er geradezu als totale Entgeistigung, als direkte Ironie auf den ethischen Inhalt der Frömmigkeit, erscheint. Von dem geistlosen, weil rein mechanischen lateinischen Rosenkranz-Ab-

Digitized by Google

leiern, wobei der fromme italienische Bandit an seinen nächsten Mord denken kann, für den er vielleicht schon vorher Absolution empfangen hat, bis zu der mechanischen Erfindung der chinesischen Gebetstrommel ist nur ein kleiner Schritt.

Aber diese jeder Vernunft widersprechende Verkehrung des Princips in sein ironisches Gegentheil rächt sich nun auch an den Geistespächtern selbst. Es liegt in der Natur solchen Berufs, daß dem Träger desselben, im Gegensatz zu dem vielfach mit dem Irdischen und Weltlichen verwachsenen Laien, dessen Seelenheil zu verwalten ihm obliegt, ein besonderer Nimbus von Jenseitigkeit beiwohnen muß; er hat daher für sich nicht nur nichts mit den weltlichen Interessen zu thun, sondern muß sie auch ausdrücklich aus seinem Leben verbannen: so setzt er sich, der Heiligkeit halber, durch die Gelübde der „Armuth", der „Keuschheit" und des „Gehorsams" außerhalb der sittlichen Ordnung der Gesellschaft heraus, indem er die drei Grundpfeiler, auf denen dieselbe ruht, für sich zerstört; durch das erste Gelübde entsagt er dem Eigenthum, durch das zweite der Familie, durch das dritte der persönlichen Freiheit. Aber nicht nur, daß er sie für sich zerstört, sondern er setzt sie dadurch auch für die Vorstellung des Laien zu etwas Unheiligem, der göttlichen Bestimmung des Menschen Unwürdigem, oder doch mindestens Indifferentem herab. Dies ist die tiefe Unsittlichkeit, welche im Wesen des Mönchsthums liegt und selbst dann liegen würde, wenn dasselbe in seiner geschichtlichen Gestaltung vollkommen dem Begriff entsprochen hätte. Daß dies nun, wie bekannt, nicht der Fall war, daß vielmehr Habsucht, Erbschaftsschleicherei, Anhäufung ungeheurer Reichthümer, Entfaltung eines unerhörten Glanzes — als Ironie auf das „Armuthsgelübde" —, daß Unzucht, Schlemmerei und scheußliche Verbrechen aller Art — als Ironie auf das „Enthaltsamkeitsgelübde" —, daß geistlicher Hochmuth und blutigste

Digitized by Google

Geistesdespotie — als Ironie auf das „Gehorsamsgelübde" — sich als die praktischen Resultate dieser widersinnigen Verkehrung des Princips erweisen mußten: das ist der Fluch, der wie ein giftiger Nebel über dem ganzen Leben des Mittelalters ausgebreitet ist und welcher auch heute noch das klare Sonnenlicht der geistigen Freiheit nur erst in vereinzelten Aufblitzen durchscheinen läßt.

Neben dem Mönchthum gab es aber im Mittelalter noch eine zweite Form, in welcher das Bedürfniß nach Vermittlung mit der als Jenseits gesetzten Idealwelt sich verwirklichte, aber sie bildet insofern einen Gegensatz gegen das Mönchthum, als diese Verwirklichung keine geistliche, aus dem religiösen Bedürfniß entspringende annimmt, sondern vielmehr weltlichen Charakters ist: das Ritterthum. Aber wie die geistlichen Ideale der Armuth, Keuschheit und des Gehorsams beim Mönchthum, so schlugen auch die weltlichen Ideale der „Ehre", „Liebe" und „Treue", weil sie nicht minder als jene einer wahrhaft sittlichen Grundlage entbehrten, nur zu bald beim Ritterthum in ihr Gegentheil um; ja man kann sagen, daß sie Wand an Wand mit ihren Gegensätzen wohnten und sich mit Rohheit, frecher Willkür, Hinterlist und barbarischer Grausamkeit sehr wohl vertrugen. Darin liegt die Ironie dieser aus demselben Grundirrthum wie bei der geistlichen, der Heiligkeit, entsprungenen Idealität. Am frappantesten zeigt sich dieser Widerspruch in jener grotesken Verbindung des mönchischen und ritterlichen Elements, wie sie sich in der rohen Phantastik der Kreuzzüge, dieser grotesken Ironie auf die geistige Befreiung, darstellt. Das Grab Christi, eine todte, leere Hülse also, ein entgeistigtes Stück Erde, sollte wiedererobert werden: das „Heilige Land" durfte nicht in den Händen der Ungläubigen bleiben. Das scheint nun zunächst ein sehr erhabner Gedanke, und er war doch nichts weiter als ein kolossaler Irrthum des

Digitized by Google

aus seiner Zerrissenheit hinaus nach einer realen Vergegenwärtigung des idealen Jenseits sich sehnenden Gemüths. Mit allen Kräften strebte der aus seiner Zusammengehörigkeit mit der Natur herausgerissene Geist sich in sich wiederzufinden, aber er verwechselte die bloß äußerliche, lokale Existenz des geschichtlichen Gottmenschen mit der geistigen Gegenwärtigkeit und suchte im Staube, was ihm längst in eine Welt jenseits der Sterne entrückt worden war. Die Kreuzzugsprediger hätten sich an das Wort erinnern sollen, das an demselben Grabe bereits den Jüngern, die den Leib Christi suchten, zugerufen wurde: „Was sucht ihr den Lebendigen bei den Todten; er ist nicht hier, er ist auferstanden." — Derselbe Irrthum, d. h. dieselbe Ironie auf die Einheit des Irdischen und Geistigen, spricht sich in vielen anderen Erscheinungen des Mittelalters, z. B. im Wunderglauben und in der Reliquienverehrung aus: dieses Zeichen, dieses Stück Knochen, dieser Fetzen Tuch oder rostiger Nagel — abgesehen von dem Betrug, der damit getrieben wurde — soll als unmittelbare Gegenwart eines Geistigen gelten; das reine Princip des Fetischdienstes.

Und welche Mittel — um zum Ritterthum zurückzukehren — wurden für jene Fahrt nach dem heiligen Grabe in Bewegung gesetzt! Man fing zunächst, zur Vorbereitung, im eigenen Lande damit an, viele Tausende von Juden abzuschlachten oder doch auszuplündern, dann rückte der berühmte Kreuzesprediger, Peter von Amiens, mit einem Haufen zusammengelaufenen Gesindels durch Ungarn, während überall geraubt, geplündert und andere angenehme Zerstörungen betrieben wurden, bis einige wenige — die übrigen wurden von den erbitterten Ungarn todt geschlagen — nach Konstantinopel gelangten, die dann auf dem Markte als Sklaven verkauft wurden; eine Ironie des Schicksals, die sie vollkommen verdient hatten. Später haben sich dann die Fürsten der Sache angenommen und großartige Ritterzüge ver-

Digitized by Google

anstaltet. Noch triefend vom Blute der gemordeten Einwohner Jerusalems, warfen sich die frommen Wallfahrer an dem endlich eroberten Grabe nieder, um inbrünstige Dankgebete für diesen Segen zum Himmel zu richten. Und was war von allem dem kolossalen Blutvergießen das Resultat? daß das heilige Grab schließlich wieder in die Hände der Ungläubigen gelangte; doch nein, auch etwas Positives wurde erreicht: ganze Schiffsladungen von heiliger Erde wurden nach Europa geschafft. Es ist kaum möglich, sich eine blutigere Ironie auf den Wahnsinn zu denken, aus dem diese, mit geringen Unterbrechungen, volle zweihundert Jahre dauernden Eskapaden entsprungen waren.

Der Wahnsinn in dieser Verkehrung des dem Christenthum zu Grunde liegenden Princips der Erhebung des Geistes über die Natur liegt nun schließlich, auch für das beschränkteste Bewußtsein, sobald dieses einigermaaßen zur Besinnung kommt, so klar am Tage, daß dieses nothwendig selbst in eine ironische Stellung dagegen gedrängt wird. Es macht sich daher schon früh — sobald die Nacht der Barbarei in Etwas der Morgendämmerung einer gewissen Bildung zu weichen begann — das Bedürfniß im Volke geltend, Satire an den ihm eingeimpften Dogmen zu üben: die burlesken Travestirungen der Passionsspiele hatten noch eine gewisse, naivkomische Bedeutung; bald aber entwickelte sich die Satire in entschieden oppositioneller Form. Schon vor der Reformation erschienen, unterstützt durch die neuerfundene Kunst des Letterndrucks, in Verbindung mit dem noch älteren Holzschnitt, zahlreiche Pamphlete, worin das Pabstthum, die Mönchs- und Nonnenwirthschaft, die Ablaßkrämerei und der Mißbrauch der Ohrenbeichte in beißendster Weise verhöhnt und an den Pranger der Oeffentlichkeit gestellt wurden. So sehen wir auch hier, am Ende des Mittelalters — gerade wie zur Zeit des absterbenden Alterthums — die Reflexion des erwachenden

Digitized by Google

Bewußtseins sich in ironischer Weise zu den Konsequenzen des mißverstandenen Princips seines eigenen, substanziellen Lebensinhalts verhalten, und zwar geschieht dies auch hier wie dort in Form der Satire. Aber diese Satire beschränkte sich nicht auf eine poetische Ironisirung der oben geschilderten Formen, des Pabstthums, des Mönchthums u. s. f., sondern das Gefühl, aus dem diese Ironie entsprang, reagirte auch gegen das Bewußtsein selbst und erfüllte es mit der tiefen Empfindung von dem Elend des Daseins überhaupt. Aus dieser Empfindung allein sind jene merkwürdigen Erscheinungen zu erklären, welche, wie die beliebten Todtentanzdarstellungen, eine dem Mittelalter eigenthümliche, durchaus pessimistisch-ironische Weltanschauung dokumentiren. In diesen „Todtentänzen" — namentlich wie sie später durch den genialen Holbein künstlerisch verwerthet wurden — waltet ein Humor, der, weil seine Komik aus der Erkenntniß der Jämmerlichkeit aller irdischen Pracht und Herrlichkeit stammt, geradezu Grausen erregt.

Wenn sich die in den Todtentänzen und andern ähnlichen Erscheinungen burlesker Art offenbarende Weltanschauung als eine pessimistisch-ironische charakterisirt, so suchte der niedergedrückte und um seine Daseinsfreuden betrogene Geist auch auf optimistisch-ironische Weise, durch eine Abwerfung aller ihn drückenden Fesseln, zu einem wenn auch nur zeitweiligen Genuß der Selbstbefreiung zu gelangen. Dahin gehörten die Fastnachts- und Carnevals-Tollheiten, deren Ironie darin liegt, daß als Gegensatz zu der in den Fasten beabsichtigten Entsagung auf irdische Genüsse zur Läuterung und Heiligung der Seele, das fromme Subjekt einen Vorrath sinnlicher Freuden in möglichstem Uebermaß vorweg nimmt, darin dem Hamster gleichend, wenn er für den Winter sammelt. Indem ihm aber von diesen Freuden nichts Positives, sondern nur die Erinnerung bleibt, so springt auch hier die Ironie

Digitized by Google

auf die andere Seite über, indem diese Erinnerung die dem Genuß folgende Entsagung nur um so fühlbarer macht und die Fastenzeit zu einer Art geistigen Katzenjammers stempelt. Aehnliche Erscheinungen, die alle aus derselben Quelle stammen, nämlich aus dem untilgbaren Bedürfniß nach Selbstbefreiung des Geistes, treten auch in der Volksliteratur auf, wie die zum Theil possenhaft-ironischen Erzählungen „Till Eulenspiegel", Thomas Murner's „Schelmenzunft", Sebastian Brandt's „Narrenschiff", die Sinnsprüche und Allegorien von Hans Sachs und viele andere ähnlicher Art.

Zur bewußten und tendenziösen Satire gestaltete sich indeß die bis dahin doch noch ihres Grundes wie ihres Ziels meist unbewußte und darum harmlose Ironie erst in der Reformationsbewegung, mit welcher eine neue Phase in dem Kampfe des Geistes um seine Freiheit beginnt: die moderne Zeit.

Das Entwicklungsprincip der modernen Welt liegt bereits in dem der Reformation und der Renaissance gleichmäßig zu Grunde liegenden Gedanken der Restitution der Selbstbestimmung des Geistes. „Reformation" und „Renaissance" sind nur zwei Seiten, nämlich jene die ethische, diese die ästhetische, derselben Bewegung: der Geist besinnt sich endlich nach der langen, schmachvollen Sklaverei, in der er unter dem Druck der Kirche schmachtete, auf sich selbst und seine eigentliche Bestimmung, frei zu werden in sich, und versucht, diese Fesseln abzuwerfen; in der Reformation dadurch, daß das Subjekt wieder in sein ursprüngliches Recht der sittlichen Selbstbestimmung eingesetzt wird, indem das eigne Gewissen als die höchste richterliche Instanz über den Inhalt des religiösen Bewußtseins restituirt wird; in der Renaissance dadurch, daß die künstlerische Anschauung sich von der kirchlichen Tradition emancipirt und zum Bewußtsein darüber kommt, daß das wahre Ziel aller Kunst nicht die Heiligkeit, sondern die

Digitized by Google

Schönheit sei. Auf das eigentliche Wesen dieser Wiedergeburt kann indeß hier ebenso wenig wie auf die noch viel entschiedener auftretende Opposition gegen die Geistessklaverei, die sich in der Literatur kundgab, eingegangen werden; wir werden bei Betrachtung der ästhetischen Ironie noch auf beide zurückkommen.

Das Streben nach Selbstbefreiung des Geistes — ein Princip, das schon im Urchristenthum gesetzt war — bleibt indeß auch jetzt, wenigstens nach der einen, nämlich religiösen, und damit in Zusammenhang auch nach der politisch-socialen Seite hin, in zweifacher Beziehung ein beschränktes und einseitiges: es wagt weder die letzten Konsequenzen seines Princips zu ziehen, sondern bleibt noch im Formelwesen und Aberglauben befangen, noch durchdringt es die ganze, kultivirte Menschheit. Diese Beschränktheit und Partikularität bringt in das Bewußtsein der europäischen Kulturvölker eine tiefe Spaltung, welche zunächst zu einem vieljährigen, erbitterten Kriege der katholischen und protestantischen Mächte führt, bis durch Erschöpfung eine Art Ausgleichung, aber keineswegs eine Versöhnung der Gegensätze erfolgt, die auch heute noch in derselben Schroffheit einander gegenüberstehen. Jene nach dem 30jährigen Kriege eintretende Erschlaffung zeigt sich zunächst als eine Epoche der Ernüchterung und Indifferenz, welche schließlich — in nothwendiger Konsequenz — besonders auf der katholischen Seite, da es sich hier vorzugsweise um die äußere Form handelte, zum Skepticismus und zur Frivolität führte; zwei Formen der negativen Ironie gegen die Idealität des Strebens, die sich als die theoretische und praktische Seite derselben Sache darstellen: die Periode des Rokoko und des Zopfthums.

Gewöhnlich pflegt man diese Formen nur in ästhetischer Bedeutung zu verstehen. Allein das Zopfthum und der Perrückenstyl hatten auch eine wesentlich sociale und sittliche Bedeutung. Denn ihr Wesen ist überhaupt Verkehrung aller natur-

Digitized by Google

gemäßen Verhältnisse in ihr Gegentheil. Wie durch den Zopf und die Perrücke das in natürlichem Lockenwurf schöne menschliche Haupthaar in einen durch die Konventionalität der Mode geforderten künstlichen Regelzwang gepreßt oder ganz verborgen wurde, so erschien die gesammte Weltanschauung durch eine dem wahren Sitten- und Schönheitsgesetz völlig widersprechende Willkür unterjocht. Hätte diese Willkür nur das Gepräge einer Modelaune gehabt, so wäre sie als Ausdruck der Verzweiflung an dem Fortschritt der ethischen wie ästhetischen Weltanschauung mehr des Bedauerns als der Verachtung werth gewesen; aber in diesem Wahnsinn war leider Methode. Hand in Hand mit dem tief entsittlichten Zustande des politischen und socialen Lebens, dessen Nichtswürdigkeit sich an den Höfen, namentlich an dem Frankreichs, koncentrirte und von diesen Centren sich allmählich nach der Peripherie ausbreitete, bis das Gift auch das gesunde Blut der Nationen zu zersetzen begann, ging auch die Verfälschung des gesunden ethischen und ästhetischen Gefühls. Wie man es als höchstes „Ideal" der Gartenkunst betrachtete, die malerisch-natürliche Unregelmäßigkeit in der schönen Gruppirung des Baumschlags zu architektonisch-langweiliger Symmetrie zuzustutzen, so daß ein Strauch nicht mehr als solcher erscheinen durfte, sondern in die Gestalt eines Pilzes oder einer Pyramide oder gar eines beliebigen Thieres gezwängt wurde —, wie man in der Architektur die naturgemäße Bestimmung der geraden und gebogenen Linie absichtlich umkehrte, so daß, wie schon die gewundenen Säulen des Jesuitenstyls und die ganze Verkünstelung der edlen Renaissance in den Barockstyl beweisen, da, wo der Blick, dem architektonischen Gesetz der Schwere gemäß, Ruhe und Festigkeit verlangte, gerade die geschwungene, wo er Leichtigkeit und schwunghafte Bewegung forderte, die gerade Linie angewandt wurde: so waltete in allen Gebieten des Lebens die bewußte und

Digitized by Google

darum frivole Umkehrung in's Unwahre und Unnatürliche ob. Da Natur und Kunst in gewissem Sinne Gegensätze bilden, so glaubte man das Ideal überall in dem möglichst Naturwidrigen zu finden: inhaltsvolle Naivetät wurde in Koketterie, edle Empfindsamkeit in gekünstelte Sentimentalität, die Harmlosigkeit des unbefangenen Naturmenschen in gleißnerische Idyllenhaftigkeit, echte Tragik in hohles Pathos, kurz, alles Substanzielle in lügenhaften und leeren Schein verkehrt, in welchem nur die selbstgefällige Eitelkeit des frivolen Subjekts Bestand hatte. Daß neben dieser Heuchelei eines idealen Scheins einerseits die offen eingestandene Tendenz schamloser Frechheit und sittlicher Verkommenheit in dem Haschen nach Erregung gemeiner Sinnlichkeit sich breit machte, andrerseits eine speichelleckerische Kunst sich — ironischer Weise — sogar der edlen und keuschen Antike als sophistischen Vorwandes für eine lederne und frostige Allegoristrung des Absolutismus bediente, kann dann weiter nicht Wunder nehmen.

Fragt man aber nach dem tieferen Grunde dieser tiefen Korruption, so ist zu sagen, daß auch hier der Mangel an Freiheit nach jeder Richtung hin es war, nämlich eben der Absolutismus der sich selbst vergötternden Selbstherrschaft, welcher jeden geistigen Aufschwung, jede Erhebung zur Wahrheit und Rückkehr zur Natur unmöglich machte. Aber der Geist kann solche Entwürdigung auf die Länge nicht ertragen; es giebt überall eine Grenze, jenseits deren er, geknechtet und entwürdigt wie er ist, sich wieder auf sich und seine göttliche Bestimmung besinnt und so, durch Noth und Jammer gereinigt, seine Spannkraft wiederfindet, um entsündigt durch eine Bluttaufe die schmachvollen Fesseln der Lüge und Unfreiheit abzuwerfen. Auf dem politisch-socialen Gebiet geschah dies, nachdem — gerade wie vor der Reformation in den einzelnen satirischen Angriffen gegen die religiöse Geistesknechtung — schon manche Vorläufer den nahen-

Digitized by Google

den Umschwung verkündet, wie die Encyklopädisten, Rousseau, Voltaire u. s. f. in der französischen Revolution, die wie ein weltgeschichtlicher Orkan über die entsittlichte Menschheit daher raste und schrecklich freie Bahn für die Selbsterhebung des zur Freiheit wiedergeborenen Geistes schuf; auf dem wissenschaftlichen Gebiet war es die Kantische Philosophie, auf dem künstlerischen die Winckelmann-Lessing'sche Kritik, eine nicht minder tief eingreifende, wenn auch ungewaltsame Revolution, welche der Verzerrung und Lügenhaftigkeit des Kunstgeschmacks ein Ende machte. Und als der Blitz dieses regenerirenden Gedankens in die verdumpfte und gewitterschwüle Atmosphäre einschlug und ein grelles Licht in das zur Selbstparodie der idealen Bestimmung des Geistes verkehrte Bewußtsein des 18. Jahrhunderts einschlug, da eröffnete sich, wie mit einem Schlage, eine freie, klare Aussicht und aus dem neubefruchteten Boden des geistigen Lebens sproßten plötzlich in überquellender Kraft eine Reihe wundervoller Gewächse empor, der dichte Wald unserer großen nationalen Dichter.

Ueber den weiteren Fortgang des durch das Element der Ironie in stets neue Richtungen getriebenen Weltprocesses müssen wir uns hier auf kurze Andeutungen beschränken. Man erkennt in der mäandrischen Zickzacklinie der geschichtlichen Bewegung immer dasselbe Gesetz, daß, wegen der ungenügenden und einseitigen Verwirklichung der als Ziel der Bewegung gesetzten Idee, die Konsequenzen des Strebens stets in ihr Gegentheil umschlagen. In derselben Weise, wie sich aus dem Urchristenthum, das die Idee der allgemein-menschlichen Freiheit und brüderlichen Liebe als Princip aufstellte, die furchtbarste Geistessklaverei und der düsterste Religionshaß entwickelte, so führte die französische Revolution, welche ebenfalls „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" auf ihre Fahne schrieb, nicht nur zu den scheußlichsten Verbrechen,

Digitized by Google

ſondern auch zu einer Geiſtestyrannei und einem Fanatismus des Haſſes, der ihre eigenen Vertreter, von den Girondiſten bis auf Robespierre herab, ſelbſt verſchlang. Liegt hierin ſchon eine Ironie des Schickſals, ſo vollendete ſich dieſelbe gegen die ganze Idealität der revolutionären Bewegung dadurch, daß ſie im Konſulat und im Kaiſerreich unterging, deſſen Ideal einer europäiſchen Geſammtmonarchie dann ſelber auf dem unfruchtbaren Felſen Helena's von ſeinem ironiſchen Geſchick ereilt wurde. Und was war das poſitive Reſultat aller dieſer rieſenhaften und Millionen von Menſchen vernichtenden Kämpfe? Die Reſtauration, d. h. die angebliche restitutio in integrum. Aber daß dieſer status quo ante nur ein Schein war, bewies eine neue Revolution, die von 1830, welche ihrerſeits — wie die von 1789 durch das Napoleonaiſche Kaiſerreich — durch das intriguante, kleinkrämeriſche konſtitutionelle Königthum Louis Philipp's um ihre Früchte betrogen wurde. Aber auch Louis Philipp mußte — zwar nicht auf eine wüſte Inſel, da er kein Heros war, ſondern als Philiſter mit ſeinem Regenſchirm — auf die Wanderſchaft gehen, als die Februarrevolution losbrach, welche den kleinen Neffen des großen Onkels zuerſt auf den Präſidentenſtuhl und ſchließlich auch wieder auf den Thron erhob, bis auch er ſein Helena in Chislehurſt fand, nachdem die Eitelkeit der franzöſiſchen Gloire bei Sedan, ähnlich wie früher die Eitelkeit und Frivolität des militairiſchen Epigonenthums Friedrich's II. bei Jena — ihre ironiſche Widerlegung gefunden hatte. — Jena erinnert uns an die tiefe Erniedrigung des deutſchen Volks, aus welcher ſich daſſelbe durch die aus dem Enthuſiasmus für die Idee der deutſchen Einheit und Freiheit geborene freiwillige Bluttaufe der Freiheitskriege emporraffte, um — als Ironie auf dieſen Enthuſiasmus — vertrauend auf die Zuſagen einer freien Verfaſſung, welche der Noth entpreßt waren, in Folge der Wiener Konferenzen

Digitized by Google

und der Karlsbader Beschlüsse in neue Geistesfesseln geschlagen zu werden, bis denn schließlich trotz Maaßregelungen der sog. „demagogischen Umtriebe", trotz des eisernen Drucks, den man auf die Freiheit der wissenschaftlichen Lehre wie auf die religiöse und politische Ueberzeugung ausübte, das Gefäß der deutschen Geduld einmal wirklich überlief. Und wenn auch bald darauf wieder, in Folge des Mangels an richtigem Verständniß sowohl über die Ziele wie der einzuschlagenden Wege, um dieselben zu erreichen, die Reaction nach 1848 ihr Haupt wieder erhob, so war doch für die Zukunft ein neues und nicht mehr umzustürzendes Princip gesetzt: der Absolutismus war für die Kulturvölker im engeren Sinne auf immer und in jeder Form eine Unmöglichkeit geworden. Der Sieg, den Deutschland in neuester Zeit über Frankreich errungen, hatte deshalb auch für Deutschland diesmal eine positive Folge: die Einheit des nationalen Bewußtseins und die durch die festbegründete Machtstellung erreichte Selbstachtung des deutschen Geistes.

Wird der Weltgeist auch hiegegen wieder seine ironische Macht ausüben? Das ist ganz gewiß, sobald die Nothwendigkeit einer weiteren Entwickelung gegeben ist — und solche Nothwendigkeit wird im Weltproceß seiner eigensten Natur nach immer nach einer gewissen Zeit eintreten. Ob wir, das lebende Geschlecht, diese neue Phase der geschichtlichen Ironie noch erleben — wer mag dies sagen? — —

Wir schließen hiermit die Betrachtung der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Ironie, um uns nunmehr zur Betrachtung der subjektiven Formen der ästhetischen Ironie zu wenden, von der wir in objektiver Beziehung bei der kulturgeschichtlichen Betrachtung des Weltprocesses bereits mehrfache Aeußerungen zu beobachten Gelegenheit hatten.

Digitized by Google

II. Die ästhetische Bedeutung der Ironie.

Benutzen wir diesen Ruhepunkt, um zunächst eine kurze Uebersicht über den differenten Inhalt der hauptsächlichsten dieser Formen voranzuschicken, ehe wir dies Gebiet in einigen Hauptpunkten seiner geschichtlichen Entwicklung zu betrachten versuchen.

In erster Linie ist auf eine auch in ethischer Bedeutung bedeutungsvolle Steigerung des in der Ironie überhaupt ausgedrückten negativen Verhaltens des ironischen Subjekts aufmerksam zu machen, die in dem Klimax des Sarkastischen, Satirischen und Frivolen liegt. Bei den ersteren beiden kann es dem ironischen Subjekt als letzten Zweck — wenn vielleicht auch nur scheinbar — um etwas Positives, nämlich um das Ideale, zu thun sein; und sie unterscheiden sich nur darin, daß der „Sarkasmus" sich gegen ein Einzelnes richtet, während die „Satire" ihre Waffe gegen ein sich gegliedertes Ganze führt, um es in allen seinen Theilen zu vernichten. Die „Frivolität" dagegen nimmt nicht einmal den Schein an, als ob ihr die ideale Wahrheit Zweck sei; im Gegentheil beruht ihr rein negatives Wesen in der hohnvollen Verleugnung aller Idealität. Sie findet ein selbstsüchtiges Behagen darin, alles „Erhabene in den Staub zu ziehen", alle edelen Empfindungen als Selbstbetrug oder als bewußte Lüge der materiellen Begier hinzustellen. Sie erscheint daher als innerster Kern aller jener Gestaltungen, welche auf der Voraussetzung dieses Dogmas beruhen, aber ihre schlimmste, verächtlichste Form erhält sie dann, wenn sie unter dem heuchlerischen Schein einer aufrichtig edeln Gesinnung lediglich auf Befriedigung sinnlichen Genusses ausgeht. Es ist dies überhaupt das Kennzeichen des praktischen Materialismus, gleichviel ob sich derselbe in offener Schamlosigkeit zu jenem Dogma bekennt und in mephistopheliſcher Weise an allen Regungen des Gefühls,

Digitized by Google

an jedem enthusiastischen Streben des Geistes die durch die Natürlichkeit unsers Daseins nothwendig damit verknüpfte Schattenseite egoistischer Sinnlichkeit, als sei diese das wesentliche und hinsichtlich der Motivirung einzig wirksame Moment, mit innerer Genugthuung geflissentlich hervorhebt — oder ob er seine frivole Gesinnung als das Resultat philosophischer Ueberzeugung darzustellen und die kulturfeindlichen Konsequenzen derselben mit dem erborgten Flitter einer sophistischen Scheinlogik auszustaffiren sich bemüht. — Aber auch der theoretische Materialismus, obschon auf wissenschaftlicher Basis beruhend und darum von edlerer Natur, kann sich doch nicht gänzlich dem Standpunkt der Frivolität entziehen, weil auch er auf Grund seiner rein mechanistischen Erklärungsweise des gesammten Weltorganismus alle Selbständigkeit idealer Zweckmäßigkeit leugnet und als einzige Ursache aller Entwicklung das durchaus zufällige Spiel zwecklos bewegter Atome behauptet[2]). Alle Frivolität ist daher wesentlich skeptisch, und zwar nicht bloß in religösem, sondern in dem ganz allgemeinen ethischen Sinn einer Ableugnung aller und jeder nicht materiellen Motive im Bereich des Gefühls- und Geisteslebens. Als objektive Erscheinung werden wir sie daher hauptsächlich in allen jenen geschichtlichen Epochen auftreten sehen, welche als Ausgangsphasen einer großen Zeit die Korruption und Verderbniß derselben vor ihrem Untergange in gleichsam naiver Schamlosigkeit zur Schau tragen; so in der römischen Kaiserzeit vor der Herrschaft des Christenthums und in Frankreich vor der großen Revolution.

Unter den anderweitigen Formen der Ironie beruhen, ihrer Tendenz nach, die Persifflage und das Pasquill auf der Frivolität; sie verhalten sich ungefähr zueinander wie der „Sarkasmus" zur „Satire", d. h. die erstere ist auf ein Einzelnes, das letztere auf ein Ganzes, als bestimmt abgegrenztes Objekt, ge-

Digitized by Google

richtet. Sie gehören bereits der literarischen Form an, ebenso — aber in höherem, ästhetisch berechtigtem Sinne — die Parodie und die Travestie. Diese bestehen beide in der ironischen Nachbildung eines gegebenen Stoffs zu dem Zweck, denselben lächerlich zu machen; sie unterscheiden sich aber darin, daß die „Parodie" die Form des Vorbildes beibehält, um darin einen diesem analogen, komischen Inhalt als Ironie auf den Ernst des Originals einzuschließen, während die „Travestie" den Inhalt des Vorbildes beibehält, um ihn durch Einschließung in eine trivial-komische Form zu ironisiren. Beispiel der ersteren ist die „Batrachomyomachie" (Froschmäusekrieg) als Ironie gegen die homerische Ilias, Beispiel der zweiten die „Aeneide" von Blumauer als Ironisirung des Virgil'schen Epos. Beide sind im Grunde harmlos (oder können es doch sein) und haben keineswegs den Zweck, mit ihrer Ironisirung die ideale Bedeutung ihrer Vorbilder zerstören zu wollen. Am meisten ausgesetzt sind ihrer komischen Macht das falsche Pathos und die deklamatorische Gespreiztheit. Uebrigens ist wohl die Travestie, weil sie nur auf formale Komik ausgeht, nicht aber die Parodie auf Vorbilder im Sinne von bereits dichterisch gestalteten Originalen beschränkt; sondern das Vorbild und Objekt der Ironisirung kann hier auch dem wirklichen Leben entnommen werden, wie z. B. der „Donquichote" von Cervantes eine Parodirung des sich selbst überlebt haben den Ritterthums ist.

Als bildliche Parodie kann man die Karrikatur bezeichnen, aber auch die in der erzählenden Parodie auftretenden Gestalten, sofern sich eben die Ironie gegen sie richtet, erscheinen für die Vorstellung selber als Karrikaturen der geschichtlichen Vorbilder. Denn das Wesen der „Karrikatur" besteht nicht, wie Hegel meint, in einer „Charaktisirung des Häßlichen", sondern umgekehrt in einer Verhäßlichung des Charakteristischen, nämlich in der ironisch gemeinten Uebertreibung eines Moments, das als solches nicht

Digitized by Google

schon häßlich, sondern nur auffallend und dadurch für das damit behaftete Objekt oder Individuum charakteristisch ist. Erscheint Jemand z. B. durch eine etwas große Nase auffallend, die an sich wohlgebildet sein kann, und diese Auffälligkeit wird bis in's Kolossale übertrieben, so erscheint diese Uebertreibung komisch. Hierin beruht die Wirkung der formalen Karrikatur. Weiterhin versteht man dann auch unter Karrikatur die ironische Uebertreibung von geistigen Eigenthümlichkeiten, wenn sie durch ihre Einseitigkeit der Ironie einen Angriffspunkt darbieten. So war der Aristophanische Sokrates eine Karrikatur des wirklichen, und die Komik liegt hier gerade in der äußerlichen Aehnlichkeit, um den inneren Widerspruch um so auffälliger zu machen. Ein Beispiel geistiger Karrikatur aus neuerer Zeit ist das bekannte Bild Ad. Schrödters „die trauernden Lohgerber", dessen Ironie sich gegen die epidemisch gewordene Sentimentalität der alt-düsseldorfer Romantik in den „Trauernden Juden", „Trauernden Königspaaren" u. s. f. wendete, eine Richtung, welcher mit jener Karrikirung plötzlich ein Ende gemacht wurde. —

Ferner kann noch das Epigramm, als praktische Form satirischer Ironie erwähnt werden, obschon dasselbe im Alterthume keineswegs diese Bedeutung hatte. Vielmehr verstand man darunter kurze und pointenvolle Inschriften, wie sie auf Tempeln, öffentlichen Gebäuden, Grabmälern u. s. f. angebracht zu werden pflegten, später Sinnsprüche in poetischer Form, welche kurze Lebensregeln, auch wohl nur launige oder melancholische Einfälle und dergl. enthielten. Aber schon bei den Römern, z. B. in den Epigrammen des Martial, erhielt diese Form einen vorwaltend satirischen Charakter. — Die höchste und edelste Form der Ironie endlich ist der Humor. Während alle anderen Formen die tiefe Differenz zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit bestehen lassen, sei es daß sie sich auf Seite des Ideals gegen die schlechte Wirk-

Digitized by Google

lichkeit stellen, wie die Satire, oder umgekehrt auf Seite der Wirklichkeit gegen das Ideal, wie die Frivolität, so ist zwar der Humor auch mit dem Schmerz jener Differenz erfüllt, aber indem der Humorist sich nicht nur die innere Nothwendigkeit des unendlichen Processes, der ja auf jener Differenz beruht, zum Bewußtsein bringt, sondern auch über die partikuläre Beschränktheit hinaus sich selber auf einen idealen Standtpunkt erhebt und als Träger des Processes weiß, gelingt es ihm, in sich selber die Unnahbarkeit des Ideals mit der Beschränktheit des Individuums zu versöhnen. Wenn diese Versöhnung den Schmerz der Nichtigkeit des individuellen Daseins nicht ausschließt, so ist dieser Schmerz doch nur ein Reflex der in dem Weltproceß selbst ausgedrückten Sehnsucht nach Vollendung, deren Ziel aber in der Unendlichkeit liegt. Aber die Erkenntniß dieses Ziels setzt den Humoristen thatsächlich in den theoretischen Besitz desselben und verleiht ihm damit die Kraft, sich gegen die Endlichkeit und Eitelkeit aller Einzelbestrebungen, auch seiner eigenen, ironisch zu verhalten. Weil nun solches Verhalten die wahrhafte Erkenntniß des Ideals und damit die tiefste Liebe zu demselben zur Voraussetzung hat, so schwingt sich das ironische Subjekt zu einer durchaus selbstsuchtslosen, reinen und heiteren Betrachtung der weltgeschichtlichen Bewegung auf, d. h. das ironische Subjekt wird im tieferen Wortsinne humoristisch. Eins der glänzendsten und edelsten Beispiele des echten Humoristen gewährt uns Jean Paul.

Nach diesen erklärenden Abschweifungen gehen wir nun zur geschichtlichen Betrachtung dieser verschiedenen subjektiv-ästhetischen Formen der Ironie über, wovon wir vom Alterthum bis auf die Gegenwart nicht minder zahlreiche Beispiele antreffen werden, als von den bereits in der voraufgehenden kulturgeschichtlichen Betrachtung erwähnten objektiv-ästhetischen Formen, die mit jenen

Digitized by Google

meist Hand in Hand gehen. — Zuvörderst ist, wovon wir den Grund bereits Eingangs angaben, zu bemerken, daß dem Orientalismus, so reich er an objektiv-ästhetischen Formen der Ironie ist, doch ebenso wie dem klassischen Alterthum bis zu dessen Kulminationsepoche die subjektive Form der Ironie durchaus fremd war. Erst mit dem Erwachen des reflektirenden Bewußtseins, d. h. in der sokratischen Zeit, erscheint die Ironie als ästhetisches und ethisches Verhalten des Subjekts.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die künstlerische Verwerthung der Ironie in der Antike, so bietet insbesondere das Gebiet der Poesie und namentlich des Dramas einen außerordentlich reichen Stoff dar. Sowohl die Tragödie wie die Komödie enthält ein wesentlich ironisches Element, das immer auf der Differenz des Ideals gegen die Wirklichkeit beruht. In der ersteren ist es das Fatum, welches sich ironisch gegen den Helden verhält und ihn dem Untergange zuführt, in der Komödie ist es die ideale Wahrheit selbst, an der die Vertreter der schlechten Wirklichkeit gemessen und lächerlich gemacht werden. Die erste Form könnten wir, da sie eben mit der schon besprochenen objektiven Form des Fatums zusammenfällt, bei Seite lassen und nur an die großartigen Schöpfungen des Aeschylus, Sophokles und Euripides erinnern, wenn nicht die auffallende Erscheinung zu erwähnen wäre, daß nach altem Gebrauch am Feste der großen Dionysien nach den drei üblichen, eine Trilogie bildenden Tragödien, als komisches Dessert gleichsam, ein sogenanntes „Satirdrama" ausgeführt wurde. Es ist sehr zu bedauern, daß mit Ausnahme eines einzigen solchen Stücks, der „Cyklops" von Euripides, nichts weiter erhalten ist. Soviel steht indeß fest, daß das Satyrdrama keineswegs als mit der Komödie identisch zu betrachten ist, sondern daß es vielmehr eine Verwandtschaft mit der Tragödie zeigt Wenn man sich erinnert, daß die Tra-

Digitized by Google

gödie ursprünglich durchaus keine Handlung mit traurigem Ausgange darstellte, sondern einfach eine heroische Mythe, besonders aus dem Sagenkreise des Bacchos, dem zu Ehren ja ihre Aufführung veranstaltet wurde, behandelte (man leitet daher auch Tragödie von tragos, Bock, ab, womit die bocksfüßigen Begleiter des Dionysos gemeint waren, also wörtlich „Bocksgesang"; eine Bedeutung, die der des Satirdramas sehr verwandt ist), so erscheint dieses possenhafte Anhängsel an die tragische Trilogie, wodurch gleichsam die ernste Mythe und das tragische Pathos der letzteren parodirt wurde, als eine heitere Selbstironisirung von echt komischer Wirkung. Etwas Aehnliches finden wir in den Narrenspielen der Passionsdramen des Mittelalters. Der Stoff des Satirdramas wurde deshalb niemals, wie bei der Komödie, aus dem unmittelbaren Stoff zeitgenössischer Verkehrtheiten, sondern, wie bei der Tragödie selbst, aus der Göttermythe und Heroensage entnommen, die ja an solchen objektiv ironischen Gestalten, wie wir sahen, keineswegs arm waren. Die Chöre wurden durch Silene und Satirn gebildet, daher der Name. Es hatte nur ganz kurze Dauer und eine sehr einfache Fabel, da der Zweck nicht war, den ernsten Eindruck der ihr vorausgehenden Tragödie zu stören, sondern lediglich den einer schließlichen Losspannung der tragischen Wirkung durch harmlose Erheiterung der Zuschauer. In dem genannten „Cyklops" beschränkt sich die Fabel darauf, daß Silen und seine Söhne, die Satirn, welche durch alle Meere den von Piraten geraubten Bacchus suchen, an der sicilischen Küste gescheitert und in die Hände Polyphems gefallen sind, der sie zu seinen Schaafmelkern macht. Ulysses kommt dazu und verbindet sich mit den Satirn, die ihn aber durch ihre Feigheit im Stich lassen. Trotzdem gelingt es ihm, den Cyklopen zu blenden und die Satirn zu befreien, mit denen er sich denn schließlich einschifft. — Man sieht, daß das Ganze

Digitized by Google

viel zu harmlos war, um den bedeutenden Eindruck der ernsten Tragödie wesentlich abzuschwächen. Nichts desto weniger liegt in der Thatsache selbst, daß die Trilogien mit dem Satirdrama abgeschlossen wurden, ein psychologisch bedeutsamer Zug, nämlich die Hindeutung auf das Bedürfniß einer subjektiven Befreiung von dem Druck, den das ernste Drama stets auf das Gemüth der Zuschauer ausübte. Solche Befreiung wird aber, ohne die Basis der poetischen Wirkung gänzlich aufzuheben, eben am besten durch eine harmlose Ironisirung des Ernstes erreicht. Hierin scheint mir die wahre Bedeutung des alten Satirdramas zu liegen.

Uebrigens mag, namentlich als das Satirdrama seit Sophokles als Nachspiel der Tragödien von der Bühne verschwand, dies wohl Anlaß zu einer besonderen Umgestaltung desselben zur Komödie gegeben haben. Die Umgestaltung betraf dann wohl zunächst den Inhalt, der nicht mehr der Mythe, sondern der Gegenwart entnommen wurde, sodann aber auch die Form, die sich außerordentlich reich entwickelte. Am vollendetsten zeigt sich diese Gestaltung der komischen Ironie in der aristophanischen Komödie.

Aristophanes ist trotz seiner oft derben Späße und possenhaften Gestaltungen nichts weniger als ein frivoler Spaßmacher. Vor seiner satirischen Geißel ist allerdings nichts sicher, was dem antiken Gefühl als ehrwürdig und heilig galt: die Gesetze und die ganze Staatsverfassung, die Götter und Heroen nicht minder wie die in den Vordergrund tretenden zeitgenössischen Individuen wurden von ihm buchstäblich auf der Bühne an den Pranger gestellt und dem Gelächter des Volks preisgegeben. Sokrates selbst, der doch auf anderem Wege nach demselben Ziel strebte, entging seinem parodirenden Uebermuth nicht; aber, wie Friedrich der Große ein Pasquill auf ihn niedriger hängen ließ, damit es

Digitized by Google

bequemer gelesen werden könne, so hatte Sokrates, wohl wissend, daß er damit allein der gegen ihn gerichteten Satire die Spitze abbrechen könnte, den Muth, selber bei der Aufführung der „Wolken" zugegen zu sein, ja sogar, der Vergleichung mit der ihn travestirenden Maske halber, aufzustehen. — Aber was persifflirte denn im Grunde Aristophanes Anderes als die verkehrten Gestaltungen, die aus der ursprünglichen Einheit des gediegenen sittlichen Lebens der Athener herausgetreten waren: der alte Götterglaube war bereits im Verschwinden, die Staatsverfassung und die Gesetze durch feile Bestechlichkeit unterwühlt; die Lasterhaftigkeit der Zeit hatte in erschreckender Weise zugenommen: so spiegelte er den Athenern in seinen parodischen Gestalten nur die ganze Zerfahrenheit und Entwürdigung ihres eignen Lebens wieder, indem er sich dagegen ironisch verhielt. Im tieferen Grunde aber war es ihm bitterer Ernst mit seiner Ueberzeugung — dies ist die echt ideale Seite seiner Komik — und die tiefere Ironie derselben liegt schließlich noch darin, daß er die Athener über seine komischen Figuren, die doch lediglich Satiren auf sie selber waren, zum Lachen, d. h. zur unbewußten Selbstverlachung brachte. Was seine Persifflirung des Sokrates betrifft, die man ihm mehrfach verdacht hat, so liegt auch hierin eine gewisse ideale Berechtigung, sofern sich darin das Bewußtsein offenbart, daß Sokrates durch sein, wenn auch auf die Wahrheit gerichtetes Streben, doch im Grunde den Zersetzungsprozeß des antiken Lebens beschleunigte und durch das einseitige Geltendmachen der subjektiven Geistesfreiheit in Form verständigen Reflektirens einen Mangel an Bewußtsein über die nothwendigen Folgen davon an den Tag legte. Dieser Punkt ist es, welcher dem Aristophanes ein Recht zur Ironisirung dieses Strebens verleihen mußte. Daß er dies Recht über das Maaß ausbeutete, darf man ihm als komischem Volksdichter nicht zu hoch anrechnen. Es ist aber

Digitized by Google

wesentlich darauf Gewicht zu legen, daß Aristophanes keineswegs damit die Philosophie als solche ironisiren will, sondern lediglich die an sich unphilosophische, weil bloß negative Scheinphilosophie, wie sie sich in der Dialektik der Sophisten darstellte, und ein solch' negatives, sophistisches Element lag, wie wir sahen, auch in der sokratischen Ironie. Das Zerrbild, welches er vom Sokrates machte, war freilich sehr übertrieben; aber eben deshalb, weil Jeder ja den wirklichen Sokrates als edeln Charakter kannte, liegt nichts Hämisches, sondern nur harmlos Komisches darin, wenn er seinen Sokrates auf der Palästra einen Mantel stehlen und sich, um dem Aether näher zu sein, in seiner Studirstube in einem Käsekorbe bis an die Decke ziehen läßt u. s. f. Daß sein Sokrates außerdem seine Schüler an der Nase herumführt, den Flohsprung berechnet und das Ungerade als Gerade beweisen will, enthält schon eine viel direktere Satire auf die sokratische Dialektik.

Neben den Formen des regelmäßigen Dramas gab es, in der nachperikleischen Zeit, noch verschiedenartige Possen, **Mimen** genannt, welche in einer Art improvisirten Dialogs bestanden und von Possenreißern bei den Gastmählern und auf öffentlichen Plätzen aufgeführt wurden. Später wurden sie auch auf's Theater gebracht; auch die Römer nahmen sie auf. Sie haben jedoch für uns kein besonderes Interesse, da sie sich, wie es scheint, auf bloße Karrikirung bestimmter Persönlichkeiten und Entfaltung grober Späße beschränkten, ohne einen tieferen ästhetischen oder ethischen Zweck.

In Zeiten um sich greifender Korruption, wenn alle früher als unantastbar, heilig und fest geltenden Vorstellungen und Verhältnisse in's Schwanken kommen und der taumelnde Geist nirgend mehr einen Halt findet, muß nothwendig das allgemeine Daseinsgefühl entweder in Verzweiflung gerathen, oder, wenn der Geist

Digitized by Google

noch ſtark genug iſt, ſeine ſubjektive Freiheit und Beſonnenheit zu bewahren, den Zweifel an Allem zum principiellen Skepticismus ausbilden, der allen Idealen mit frivolem Hohn in's Geſicht lacht. Ein Beiſpiel ſolcher antiken Frivolität iſt der im zweiten Jahrhundert nach Chr. lebende Kunſtredner Lucian. „Kunſtredner" iſt hier nicht etwa als ein Redner über Kunſt, was wir heute Aeſthetiker nennen, zu verſtehen, ſondern als ein Künſtler oder genauer Virtuoſe im Reden, d. h. als ein Mann, der nicht nur über Alles geiſtreich zu ſprechen verſtand, ſondern auch durch die Rede ſelbſt das Widerſinnigſte plauſibel zu machen im Stande war. Aber doch nicht bloß aus Gründen ſelbſtgefälliger Eitelkeit verfuhr Lucian ſo, ſondern aus innerem Beruf zur Satire, für welche ihm die damaligen Zuſtände einen nur allzu reichen Stoff darboten; ja er verſchonte ſich ſelber nicht und verfaßte z. B. eine Schrift, in der er die von ihm ebenfalls geübte Kunſtrednerei in ihrer ganzen Nichtigkeit und Lügenhaftigkeit darſtellte. Namentlich aber richtete er die ſcharfen Pfeile ſeiner Satire auf alle ſubſtanziellen Geſtaltungen des antiken Lebens, vor Allem gegen die geſammte Götter- und Heroenwelt — Homer z. B. war ihm ein volksverderbender Lügner —, gegen die Philoſophen, die Rhetoren, die Hiſtoriker; ſodann gegen die Ausartungen in der Erziehung und geiſtigen Verbildung überhaupt u. ſ. f. Um eine Vorſtellung von ſeiner uns ſchon ganz modern anmuthenden Weiſe des Ironiſirens zu geben, mag hier eine Stelle aus der Vorrede zu ſeinen „wahren Geſchichten" angeführt werden. Nachdem er darüber ſeine Verwunderung ausgedrückt, daß die Menſchen ſich je hätten einbilden können, daß an den Erzählungen (des Homer u. A.) auch nur ein wahres Wort ſei, erklärt er, daß er zwar auch nichts Wahres zu erzählen habe, aber er ſei wenigſtens aufrichtig genug einzugeſtehen, daß er lüge. Das ſei wenigſtens eine Wahrheit; dann ſchließt er mit den Worten: „Ich erkläre

Digitized by Google

also feierlich, daß ich von Dingen schreibe, die ich weder selbst gesehen, noch von Andern gehört habe und die ebenso wenig wirklich als je möglich sind. Nun glaube sie, wer Lust hat!", und nun beginnt er, die Aufschneidereien der Reisenden und Gelehrten durch lächerliche Uebertreibung zu persiffliren. In seinem „Tragischen Zeus", welcher die Frage über die Existenz der Götter behandelt, läßt er Zeus eine allgemeine Götterversammlung berufen, weil die Opfer, welche die Menschen den Göttern brächten, durch die steigende Aufklärung sich bedenklich vermindert haben. Auch die barbarischen Götter sind eingeladen, weil dies doch eine allgemeine Lebensfrage sei; ja diese erhalten sogar, da alle nach der Kostbarkeit des Materials ihrer Bildsäulen rangirt werden, den Vorrang, so daß die goldenen und silbernen Barbarengötter den Vorsitz über die marmornen und erzenen Hellenengötter erhalten. Nach dieser ironischen Disposition werden nun verschiedene Pläne gemacht, und in der Diskussion darüber decken die Götter gegenseitig selber die schwachen Seiten ihrer Göttlichkeit auf u. s. f. Durch diese ganze Auffassung, welche in ihrem tiefsten Grunde auf der Voraussetzung der Lächerlichkeit der ganzen Götterwirthschaft beruht, zieht sich eine schneidende Ironie hindurch, die, vom Gesichtspunkt der Antike aus, durchaus das Gepräge der Frivolität besitzt. Denn die Frivolität, als rein negative Ironie, hat, wie gesagt, nicht, gleich der positiven, die ideale Wahrheit zur Voraussetzung, in welcher die gesinnungsvolle Satire die Einseitigkeit und Verschrobenheit sich spiegeln läßt, um darin ihr eigenes Zerrbild zu erblicken, sondern es existirt für sie überhaupt nichts als Verzerrung, Lüge und Schein, und sie findet nur ihr Vergnügen daran, den Schleier der Heuchelei, unter den diese sich nach ihrer Ansicht verstecken, herabzureißen.

Dieser Zug der Frivolität prägt sich, nach der Zerstörung

Digitized by Google

der gediegenen Einheit des antiken Lebens, in allen weiteren Entwicklungsformen des Alterthums, sowohl in ethischer wie ästhetischer Beziehung, aus. Was die Römer betrifft, so haben wir in Hinsicht ihrer objektiven Lebensgestaltungen bereits oben eine kurze Charakteristik von deren Inhalt gegeben; aber auch in subjektiv-ästhetischer Hinsicht tragen ihre Productionen durchaus das Gepräge einer Entidealisirung, worin an sich schon ein ironisches Moment gegen die antike Idealwelt liegt; einer Entidealisirung, welche zwar von den edleren Geistern, wie Virgil, Horaz, Seneka u. A. gefühlt wird, deren ernüchterndem Einfluß sie aber doch sich nicht entziehen können, wenn sie ihn auch unter einer dem antiken Geiste selbst ganz fremden Sentimentalität zu verbergen suchen. Denn gerade in dieser sentimentalen Färbung spricht sich die geheime Erkenntniß des Verlustes jener substanziellen Idealität aus, welche die Antike in ihrer Reinheit und Ungebrochenheit charakterisirte. Gleichwohl ist es von Interesse, diese Entidealisirung ihrem Wesen nach näher in's Auge zu fassen.

Es sind daran zwei sehr verschiedene Seiten zu unterscheiden. Einerseits nämlich erscheint das ästhetische Subjekt, herausgerissen wie es ist aus der konkreten und lebendigen Einheit mit der Natur, in sich reflektirt und über sich und seine Stellung zur Außenwelt reflektirend, was ihm, wie wir an Horaz und besonders an den Idyllendichtern sehen, eben jenen fast modern sentimentalen Anstrich verleiht; andererseits verdichtet sich die Subjektivität in ihren leidenschaftlichen Regungen zu einer ebenfalls reflektirten, und dadurch raffinirten Lüsternheit, welche, — im Gegensatz zu der unbefangenen Sinnlichkeit der edlen Antike — durchaus frivol ist. Mit beiden Seiten ist, immer aus der Reflexion stammend, eine Absichtlichkeit und Künstelei verbunden, die selbst dem hervorragenden Talent den Stempel des Gemachten und Frostigen aufdrückt. Daß sich schließlich daraus für den Geist das Be-

Digitized by Google

dürfniß entwickelt, zu dem ganzen Inhalt überhaupt, als einem an sich unwahren, eine ironische Stellung zu nehmen, ist eigentlich selbstverständlich; daß aber gerade in dieser negativen Wendung die römischen Dichter ihr Bestes leisten und am wenigsten als bloße Nachahmer erscheinen, während das ernste Drama den allerniedrigsten Standpunkt einnahm und nur hellenische Mythen behandelte, dies liefert auf's Neue den Beweis ihrer ursprünglichen Poesielosigkeit: die römischen Satiriker, Epigrammatiker und Komödiendichter besitzen daher allein, ebenso wie die Architekten in der bildenden Kunst, eine gewisse Originalität. Wenigstens gilt dies von ihrer späteren Ausbildung, denn ihr Ursprung basirt allerdings theils auf etruriſchen Elementen, wie die „Fescenninen" und „Atellaneen", welche in improvisirten Witzeleien und dialogisirten Possen bestanden, die bei öffentlichen Volksfesten producirt wurden, theils auf griechischen Traditionen, wie z. B. die Komödien des Plautus und Terenz als Nachbildungen Menandrischer Stücke zu betrachten sind. Es bildeten sich sogar, ähnlich wie der moderne Hanswurst und ähnliche Figuren, bestimmte Typen aus, z. B. der Maccus, der privilegirte Narr in den Volksstücken, der Pappus oder Bucco, eine Art politischer Karikatur, und ähnliche mehr.

Das Mittelalter kennt — aus Gründen, die früher bereits angegeben wurden — ebensowenig wie der vorantike Orientalismus die subjektive Form der Ironie. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, d. h. mit dem Beginn der reformatorischen Bewegung in Kunst, Wissenschaft und Religion, begann sich dieselbe zu entwickeln. Was die Kunstreformation oder die „Renaiſſance" betrifft, so ist diese „Wiedergeburt" nicht als ein Zurückgreifen auf die Antike, im Sinne einer Wiederherstellung der dieser eigenthümlichen Formen zu fassen — dies wäre schon deshalb unmöglich gewesen, weil das malerische Schönheitsideal der christ-

Digitized by Google

lichen Kunst eine specifisch andere Bedeutung hat als das plastische Schönheitsideal der antiken — sondern nur in dem Sinne, daß jetzt, am Ende des Mittelalters, überhaupt die Schönheit statt der kirchlichen Tradition die wesentliche Bedingung des Kunstschaffens wurde. Wenn daher die Kunst noch immer die Gegenstände des Dogmas als Motive behandelt, so sind diese für die ästhetische Auffassung weder die Hauptsache, noch bleibt sie darauf beschränkt, sondern sie bemächtigt sich allmählich des ganzen Kreises allgemein-menschlicher Motive, selbst der antiken Mythe und der irdischen Natur: das Genre und die Landschaft, die profane Historie und das Stillleben sind so als ästhetisch-ironische Widerlegungen des mittelalterlichen Dogmas von der Miserabilität des Diesseits und dem Elend des Daseins zu betrachten.

Entschiedener, weil noch bewußter, stellt sich die Literatur in ironische Opposition gegen die in der Kirche geübte Geistesherrschaft. Zwei der ältesten Dokumente dieser Art sind der aus dem Jahre 1472 herrührende „Entchrist", der, als eine Satire auf das Pabstthum, eine Travestie der Passionsgeschichte enthält, und das 1470 erschienene Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae virginis, eine offenbar ironisch gemeinte, ganz materiell physiologische Abhandlung über die unbefleckte Empfängniß, worin die Beweise für deren natürliche Möglichkeit theils aus der antiken Mythologie, theils aus der Naturgeschichte der Fische entnommen worden! — Außerdem mag hier noch beiläufig an die Unzahl satirischer Werke erinnert werden, welche schon in den ersten Jahren der Reformation überall auftauchten, an die epistolae obscurorum virorum, mit denen der edle Reuchlin und seine Genossen in groteskem Küchenlatein die Dummheit, Bosheit und Liederlichkeit der Mönche brandmarkten, an die Satiren des Erasmus, besonders aber an die geistvollen Pamphlete und Parodien des genialen Fischart, z. B. „der Bienen-

Digitized by Google

korb des heiligen römischen Immenschwarmes", „Aller Praktik Großmutter", „Jesuitenhütlein", „von S. Dominici, des Predigermönchs, und S. Franzisci Barfüßers artlichem Leben und großen Greweln", „der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit" u. a. m. Bei Fischart, der leider zu wenig bekannt und noch weniger anerkannt ist — er ist einer der glänzendsten Sterne am Himmel der deutschen Literatur, welche ihm auch hinsichtlich der Sprachbildung außerordentlich viel zu danken hat — schillert die Ironie in allen Nüancen, von der zartesten Anspielung bis zu einem in der Form fast frivolen Cynismus, dem aber niemals der Hintergrund einer tiefen sittlichen Ueberzeugung und wahrhaften Idealität mangelt. Denn er kämpft immer für Das, was wir oben als Princip der christlichen Weltanschauung erkannten, für die Geistesfreiheit in fast allen Richtungen, namentlich für den Protestantismus gegen die Jesuiten, für echte Sittlichkeit gegen heuchelnde Frömmelei und jede Art von Verkehrtheit und Nichtswürdigkeit der Zeit. Dabei besitzt er eine umfassende, durch die Antike geläuterte Bildung, eine tiefe Sinnigkeit des Gemüths, wahre Andacht (wie seine frommen geistlichen Lieder beweisen) und mannhafte Furchtlosigkeit in der Verfechtung seiner Ueberzeugung. Er faßt den Protestantismus im strengsten Wortsinne auf, nämlich als einen Protest gegen alle aus der Verkehrung des christlichen Princips in sein Gegentheil fließenden Konsequenzen.

Interessant ist der Unterschied seiner Satirik von der seines großen katholischen Zeitgenossen Cervantes, dessen „Don Quichote", als Travestirung des durch die Erfindung des Pulvers und die Entwicklung des Polizeistaats dem Untergang anheim gefallenen Ritterthums, nur deshalb eine höhere epochemachende Bedeutung als Fischart's Werke gewonnen hat, weil er durch seine mehr objektiv-künstlerische Form sich dem populären

Digitized by Google

Geschmack leichter anzupassen vermochte. Der edle Ritter von la Mancha ist nicht eigentlich verrückt, obschon er dem Urtheil des gesunden Menschenverstandes so zu handeln scheint; er hat nur, wie man zu sagen pflegt, einen Sparren zu viel, und dieser Sparren ist in seinen Kopf hineingekommen durch die Vertiefung in die phantastischen Schilderungen des Ritterthums, welches zu seiner Zeit bereits eine abgethane Welt war. Könnte man die Voraussetzung gelten lassen, daß die Bedingungen seiner Phantasiewelt noch in der Wirklichkeit existirten — und für ihn existiren sie eben —, so erscheint sein Denken und Handeln nicht nur ganz vernünftig, sondern sogar höchst edel, ja erhaben. Daß die Wirklichkeit dieser Voraussetzung nicht entspricht: dieser ironische Widerspruch des Ideals mit der Wirklichkeit drückt ihnen allein den Stempel des Wahnsinns auf. Dieser Widerspruch ist die Quelle, aus der Cervantes einen außerordentlichen Reichthum von komischen Situationen schöpft; und, da die Wirklichkeit selber das Ideal als ein bornirtes, d. h. als einen Irrthum widerlegt hat, so wird die Figur des „Ritters von der traurigen Gestalt" selbst zu einer Karrikatur des Ritterthums. Die Feinheit des immanenten Witzes und die Leuchtkraft des objektiven, mit einem leisen melancholischen Anflug uns anmuthenden Humors, den Cervantes in diesem merkwürdigen Buche entwickelt, womit er beiläufig gesagt, den Roman im strengen Wortsinne überhaupt erst geschaffen hat, ist um so intensiver und packender, als der Dichter die künstlerische Enthaltsamkeit besitzt, nie subjektiv zu werden: er erzählt mit vollkommenem Anschein von Ernst die Thaten seines Helden gerade so, als ob die realen Bedingungen für sein Handeln in voller Geltungskraft existirten, als ob die Windmühle nur Maske, in Wahrheit aber ein feindlicher Riese, das Barbierbecken nur ein maskirter Ritterhelm wäre u. s. f.; und eben dieser verstellte Ernst verleiht der Ironie eine unwider-

Digitized by Google

stehlich-komische Wirkungskraft, während wir uns zugleich einer aufrichtigen Theilnahme für den tapferen Ritter nicht enthalten können. Das Gegenbild Don Quichote's bildet, als Vertreter der nüchternen Wirklichkeit, sein tölpelhafter Knappe Sancho Pansa, der, selber eine niedrig-komische Figur, uns immer wieder an den Illusionismus des Ritters, ihn parodirend, erinnert.

In dieser inhaltsvollen und doppelseitigen Gestalt potenzirt sich nun die Ironie des künstlerischen Subjekts, als erhoben zu einem Standpunkt freier Umschau über den Wechsel aller Erscheinung, zu der Form des Humors, welche sich in dieser Einfachheit unseres Wissens zuerst in Cervantes offenbart. In ihm bricht die tendenziöse Spitze der Satire ab und die Bitterkeit des ironischen Bewußtseins mildert sich zu einem halb heiteren, halb melancholischen Lächeln über die Eitelkeit alles irdischen Treibens. Aber das Wesen des Humors bleibt keineswegs ein so einfaches; je nach der Richtung des Blicks, den er auf dir Weltbewegung richtet, springen facettenartig sehr verschiedene Seiten an ihm hervor, deren jede eine andere Strahlenbrechung des ironischen Lichtfunkens repräsentirt. Derjenige, welcher uns den größten Reichthum an humoristischen Gestalten darbietet, ist Shakespeare.

Der Uebergang von Cervantes zu Shakespeare bildet — weniger in zeitlicher Beziehung, als in Hinsicht auf die Verschiedenheit der Weltanschauung — ein Sprung, der allerdings durch eine Reihe von Uebergangsformen vermittelt wird. Dahin gehören der bürgerlich-komische Roman Englands als Ironie auf die Prüderie der Tugendmuster, die derb naturalistischen Romane Fieldings, die an's wüst-Frivole streifenden Erzählungen Smollets, endlich, als Shakespeare am nächsten stehend, die bereits entschieden humoristisch-sentimentalen Romane Goldsmith's und Sterne's. Hier treffen wir also auf ein neues

Digitized by Google

Element, das allerdings, wie schon bemerkt, leise im Don Quichote anklingt, nämlich auf jene die moderne Weltanschauung wesentlich umgestaltende Form der subjektiven Empfindung, welche man mit dem Namen der „Empfindsamkeit" bezeichnet und die später in das Extrem einer weichlichen Rührseligkeit und Empfindelei (Sentimentalität) ausartete. Was Shakespeare betrifft, so schöpft er gerade aus der unendlich zarten Feinfühligkeit, die ihm die Empfindsamkeit seines Naturells verlieh, im Verein mit einer wahrhaft wunderbaren Objektivität der Gestaltungskraft, die Klarheit und Sicherheit des Blicks für alle Verhältnisse und Gestalten der lebensvollen Welt, aber auch für alle Widersprüche in dem Getreibe der einander durchflechtenden Interessen. Er begreift Alles und darum verzeiht er Alles, und so erhebt er sich, indem er Jedes innerhalb einer gewissen Grenze gelten läßt, über diese Grenzen hinaus zu einem Standpunkt wahrhaft freier Anschauung: dies ist die Grundbedingung seines Humors.

Es kann hier selbstverständlich nicht erwartet werden, daß wir die ohnehin jedem Gebildeten bekannten Gestalten, in denen der Shakespeare'sche Humor sich verkörpert zeigt, ihrem inneren, so sehr verschiedenen Wesen nach sämmtlich zu charakterisiren versuchen; wir müssen uns damit begnügen, darauf hinzuweisen, daß, von dem an die Grenze des Frivolen streifenden Humor „Falstaffs", dieses unsterblichen Typus sich selbst ironisirender Nichtswürdigkeit, bis zu dem tragischen Humor „Hamlets" hinauf, seine Dramen uns eine Reihe fein nüancirter Formen der Ironie darbieten, wie sie in vollendeterer Gestaltung kaum denkbar sind. Namentlich drückt sich in seinen Narren, diesen Weisen in der komischen Maske, eine Fülle und Kraft der Ironisirung gegen die unbewußte Thorheit und Beschränktheit des auf seine Verständigkeit sich steifenden Subjekts aus, die neben der komischen Wirkung oft, wie im „Lear", wahrhaft erschütternd wirkt.

Digitized by Google

Nur in zweien seiner Stücke läßt er sich zu einer die göttliche Freiheit seines Humors beschränkenden Herbigkeit satirischer Weltanschauung herabsinken, nämlich im „Timon von Athen" und in „Troclus und Cressida", dieser, falls das Stück echt ist, für Shakespeare fast unbegreiflichen Travestirung der hellenischen Antike. (Auch der „Titus Andronikus" gehört in gewissem Sinne dazu.) Was seinen „Falstaff" betrifft, so mag hier die unsers Wissens noch nicht aufgestellte Vermuthung Platz finden, daß es vielleicht nicht ganz zufällig ist, wenn der lustige dicke Ritter in allen Einzelheiten einen vollen Kontrast gegen den „Ritter von der traurigen Gestalt" bildet; und zwar nicht nur in der äußeren Erscheinung als diese feiste Fleischmasse gegen die dürre Trockenheit Donquichotes gehalten, sondern auch in geistiger Beziehung: dieser ist ein biederer, durchaus redlicher, wenn auch verschrobener Idealist, der in einer Zeit, da das Ritterthum nicht mehr existirte, es in seiner ursprünglichen Wahrheit zu reproduciren unternahm. Falstaff dagegen, wenn wir die ihn verklärende humoristische Hülle von ihm abstreifen, ist, noch innerhalb der Ritterzeit existirend, wenig mehr als ein materialistischer Lump, ein gewissenloser Schwindler, ein beutelschneidender Poltron, ein Schlemmer und Renommist — beide also Karrikaturen des Ritterthums und doch den schreiendsten Gegensatz zu einander bildend. Wir überlassen es den Shakespeareologen, die Frage, ob diesem kontrastirenden Parallelismus irgend eine historisch nachweisbare Intention des Dichters zu Grunde gelegen habe, zu entscheiden.

Aber auch neben den dramatischen Gestalten, zu denen sich der Shakespeare'sche Humor verkörpert, ist der Dichter unerschöpflich an ironischen Wendungen und Situationen. Man erinnere sich beispielsweise an die Ironie der Antworten bei der Episode der Kästchenräthsel („Kaufmann von Venedig"), an die persifflirende Wiederholung der Worte Shylocks durch Gratiano-

Digitized by Google

als Portia ihn auffordert, sein Pfund Fleisch zu nehmen, aber kein Blut zu vergießen: „Gelt, ein wahrer Daniel, nicht Jude?“, an die schmerz- und zugleich hohnvolle Ironie, mit welcher Prinz Heinrich, als Poins auf seine Frage, was er wohl denken würde, wenn er im Hinblick auf die Krankheit seines Vaters weinte, antwortet: „Ich würde dich für den prinzlichsten Heuchler halten“, erwiedert: „So würde Jedermann denken, und du bist ein gesegneter Knecht, daß du denkst, was Jedermann denkt. Keines Menschen Gedanken halten sich besser auf der großen Heerstraße als die deinen“ u. s. f. —, an die sentimentale Ironie, mit welcher Hamlet den Yorik'schen Schädel apostrophirt und an die bittere Ironie, womit er die schnelle Heirath seiner Mutter nach seines Vaters Tode erklärt: „Oekonomie, Oekonomie; die Reste des Leichenschmauses sollten die kalte Küche für die Hochzeitstafel liefern!“; an die persiflirende Ironie, mit welcher (in „König Johann“) der übermüthige Bastard Faulconbridge den feigen und treulosen Herzog von Oestreich maltraitirt. Constanze wirft Letzterem seinen Wankelmuth vor:

. . . . . Hast geschworen,
Ich solle deinen Sternen nur vertrauen; und jetzt
Trittst selber du zu meinen Feinden über?
Du trägst ein Löwenfell? Pfui, wirf es ab
Und häng' ein Kalbfell um die schnöden Glieder!
Oesterr.: Ha! spräch' ein Mann die Worte nur zu mir!
Bastard: Und häng' ein Kalbfell um die schnöden Glieder!
Oesterr.: Bei deinem Leben, Schurke, wag's zu sagen!
Bastard: Und häng' ein Kalbfell um die schnöden Glieder!

Mit diesem Refrain begleitet nun Faulconbridge jede weitere Aeußerung des Herzogs, bis er ihn endlich zum Schweigen bringt:

Oesterr.: Hör', König Philipp, auf den Cardinal —
Bastard: Und häng' ein Kalbfell um die schnöden Glieder!

Digitized by Google

Oesterr.: Gut, Schurk, ich stecke deinen Spott jetzt ein,
Weil . .
Bastard: Eure Hosen weit genug dazu; u. s. f.

Er macht auch nachher die praktische Anwendung von seiner Ironie, indem er in dem darauf folgenden Kampfe dem Herzog den Kopf abschlägt, aber ihn dann nicht mehr verhöhnt.

Der Ausdruck „Humor" im Sinne dieser Form der Ironie ist englischen Ursprungs; Shakespeare fand ihn bereits vor, gab dem Worte aber selbst noch keine tiefere Bedeutung. Man erinnere sich an die diesen Ausdrnck selber persifflirende Anwendung, welche Korporal Nym und Pistol, dieser „brüllende Teufel aus der alten Komödie", davon macht. Man bezeichnete anfänglich damit — auf Grund der damaligen physiologischen Erklärung, welche die Temperamentsanlage auf die flüssigen Elemente in der leiblichen Konstitution zurückführte — die dadurch bestimmte Neigung zu einer, im englischen Charakter überhaupt liegenden krankhaften Launenhaftigkeit. Wenn Vischer es aber einen „glücklichen Zufall" nennt, „der das Wort so befestigt hat", weil es „an die geistige Flüssigkeit des Komischen, worin alles Feste sich auflöst, erinnere", so vergißt er, daß gerade der Auflösung alles Festen gegenüber der Humor selber das feste Maaß bleibt, womit die Wandelbarkeit der flüssigen Wirklichkeit gemessen wird. Uebrigens hat das lateinische Wort (humor), welches Flüssigkeit bedeutet, den Accent auf der ersten Silbe; die Erklärung scheint also kaum genügend. Wie dem sein mag: Shakespeare besitzt die Sache, resp. den Inhalt dessen, was wir heute „Humor" nennen, im tiefsten Sinne, während das Wort selbst erst durch Tieck und Schlegel, die eigentlichen Wiederentdecker dieses zu ihrer Zeit fast vergessenen Genius, zur Bezeichnung jenes Inhalts in Gebrauch kam.

Im Gegensatz zum „Klassicismus" der Antike pflegt die

Digitized by Google

durch Shakeſpeare vertretene Richtung der Poeſie als Romanticismus bezeichnet zu werden. Sofern darunter nur das dieſe Richtung charakteriſirende, weſentlich moderne Element der empfindungsvollen Stimmung des in ſich ſelbſt reflektirten Subjekts verſtanden wird, kann der Ausdruck für Shakeſpeare Gültigkeit haben; aber von Dem, was man ſpäter als Romanticismus bezeichnete, von jenem ungeſunden Gemiſch hohler Sentimentalität und eitler Schwärmerei in's Blaue hinein iſt er durchaus frei. Der Uebergang von der geſunden und kraftvollen Romantik Shakeſpeares zu den ſpäteren ſchwächlichen Auswüchſen derſelben iſt jedoch keineswegs ein ſchroffer. Zunächſt iſt anzuerkennen, daß der Romantismus des 18. Jahrhunderts ſich als poſitive Reaction gegen den frivolen Skepticismus der Zopfzeit und weiter im engſten Anſchluß an die Fortbildung der zeitgenöſſiſchen Philoſophie (Kant — Fichte — Schelling) entwickelte. Hier tritt nun — gerade wie bei Sokrates — der Ausdruck „Ironie" als bewußtes Verhalten des romantiſchen Subjekts auf: die Erſcheinung der romantiſchen Ironie iſt eine ſo hoch intereſſante und durch ihren Einfluß auf die Bildung des modernen Bewußtſeins ſo bedeutungsvolle, daß wir ſie ihrem Urſprung und Weſen nach etwas näher in's Auge faſſen müſſen.

Die erſte bedeutende Form der romantiſchen Ironie erſcheint in Jean Paul, als dem Vertreter des ſentimentalen Humors, repräſentirt. Jean Paul erhielt eine ſtarke Anregung von Hippel, der ſeinerſeits wieder durch die Lecture Sterne's in ſeiner Richtung als Humoriſt beeinflußt war. Von Hippel, den man den modernen Abraham a Santa Clara nennen könnte, hat er auch die oft an's Barocke ſtreifende manierirte Geſuchtheit der Sprache angenommen, obgleich er im Inhalte eine ungleich größere Tiefe, namentlich nach Seite der Gemüthsinnigkeit und der dichteriſchen Empfindung, beſitzt. Aber dieſe Gemüthsinnig-

Digitized by Google

keit kennzeichnet sich, da sie nicht mehr unbefangen und naiv ist, sondern, als mit der Reflexion in sich behaftet, sentimental erscheint, zugleich dadurch, daß sie sich ihrer bewußt ist. Jean Paul ist nicht blos humoristisch, sondern er will es auch sein, er macht gewissermaaßen ein Metier daraus. Es ist daher erklärlich, daß er das Bedürfniß fühlte, dies sein Gebiet sogar wissenschaftlich zu ergründen und so hat er denn in seiner „Vorschule der Aesthetik" eine Paraphrase des Humors und der mit ihm verwandten Formen der Ironie gegeben, welche uns die Mühe erleichtert, den specifischen Charakter seines Humors zu schildern. Er definirt ihn, im Gegensatz zu dem bloß Komischen, als „ein auf das Unendliche angewandtes Endliches", was eigentlich umgekehrt sein müßte, da die Unendlichkeit, nämlich das Bewußtsein der Idee, vielmehr im Subjekt liegt, welches mit diesem Maaße das Endliche, die wirkliche Welt und die aus ihrer Endlichkeit entspringenden Widersprüche, mißt. Später vergleicht er den Humor mit dem „Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts...." „So entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist." Dies mag genügen, um zu zeigen, daß jene Gebrochenheit des romantischen Subjekts, die aus dem Gefühl des Widerspruchs zwischen der unendlichen Idee und der endlichen Welt entspringt, sich bei Jean Paul als absolutes Erfülltsein mit dem substanziellen Gehalt der Idee erweist und daher auch in dem Ausdruck derselben, als humoristische Weltanschauung, durchaus positiv und energisch erscheint.

Hiezu steht nun die ihrer Zeit hochberühmte „Ironie" Schlegel's in einem eigenthümlichen Gegensatz. Auf den Zusammenhang der Schlegel'schen Romantik mit dem subjektiven Idealismus Fichte's, als dessen negative Konsequenz sie erscheint,

Digitized by Google

können wir hier nur andeutungsweise eingehen, obschon sie darin ihre tiefere Begründung findet. Der subjektive Kriticismus Kant's verdichtete sich in Jean Paul — sowie nach anderer Seite hin in Wilhelm von Humboldt und Schiller — zu einer zwar ebenfalls prägnant subjektiven und selbstbewußten, aber doch selbstsuchtslosen Originalität des Anschauens; der subjektive Idealismus Fichte's, d. h. das Princip des absoluten Ichthums, spitzt sich dagegen in Schlegel zu einer Selbstbewußtheit zu, in welcher das Moment des allgemein-Menschlichen aus dem Ichthum eliminirt und an Stelle desselben die Zufälligkeit partikularer Ichheit, d. h. des geistigen Egoismus, gesetzt wurde. Bei Fichte ist es nicht dies oder jenes Selbstbewußtsein, sondern das Selbstbewußtsein, als diese Kraft des Geistes überhaupt, worin sein Princip wurzelt: es ist die im Menschen sich wissende Idee, was er als das Absolute setzt; bei Schlegel, in welchem das geistvolle Subjekt als einzelne Existenz mit dem Anspruch an absolute Bedeutung und Allgemeingültigkeit auftritt, ist es lediglich der die Idee wissende Mensch, der nun als absoluter Maaßstab gilt. Auch das Einzelste und Willkürlichste, was der Mensch und namentlich der „Schlegel" genannte Mensch weiß, ist nunmehr absolut berechtigt. — Es handelt sich nun weiter nur noch darum, diese absolute Berechtigung des Subjekts durch Nachweis der ihr gegenüberstehenden Bornirtheit zu bestätigen. Es ist deshalb die fortwährende Bemühung Schlegel's, überall in der Gegenwart Beschränktheit, Verkehrtheit und Unfähigkeit zu entdecken. Ein wirksames Mittel dazu ist die Vergleichung der Gegenwart mit der Vergangenheit; denn diese ist unschädlich, man kann sie ohne Nachtheil für sich idealisiren, weil man darüber hinaus ist. So muß sich denn nicht nur die Antike, sondern auch die Weisheit der Inder und das katholische Mittelalter dazu gebrauchen lassen, nach Befinden den idealen Maaßstab für die Nichtswürdigkeit

Digitized by Google

der zeitgenössischen Bestrebungen abzugeben. Dies ist die inhaltliche Seite der Schlegel'schen Romantik; die andere, formale, gewährt die direkte Kritik, die nothwendiger Weise negativ ist: sie verwendet das Epigramm statt der ernsthaften Prüfung, die schonungslose Satire statt der Erörterung der Principien, die Persifflage statt der ruhigen Widerlegung. Da jedoch das auf sein Besserwissen eitle Subjekt sich nicht durch Leidenschaftlichkeit kompromittiren darf, weil es sich sonst als innerlich interessirt verrathen würde, so nimmt die Kritik die Miene scheinbarer Kälte an, unter welcher sich der Hochmuth verstecken kann, d. h. die Kritik wird ironisch.

Wir haben in der obigen Charakteristik zunächst Friedrich Schlegel, als den geistvollen Vertreter der romantischen Ironie, im Auge gehabt; doch dürfen wir seinen Bruder Wilhelm nicht ganz unberücksichtigt lassen. Um eine Vorstellung von dessen Weise des Kritisirens zu geben, wollen wir eine Stelle aus seiner Recension der Berliner Kunstausstellung vom Jahre 1802 citiren, die von Anfang bis zu Ende ironisch gehalten ist. Er ist nämlich der Ansicht, die ganze Ausstellung sei so miserabel, daß man, um überhaupt einen Grund dafür zu finden, zu Hypothesen seine Zuflucht nehmen müsse. „Eine solche" — fährt er fort — „war z. B., daß die Akademie nach ihrer Weisheit eine scherzhafte Prüfung des öffentlichen Geschmacks habe anstellen wollen, wie schlecht ein Kunstwerk wohl sein dürfte, ehe das Publikum es merkt. Da wäre es denn sehr lobenswürdig, daß selbst Vorsteher und Lehrer zu dieser ergötzlichen Unterhaltung die Hände geboten haben u. s. f. Man könne aber noch eine zweite Hypothese zu Hülfe nehmen, die auf dem Grundsatz der Toleranz beruhe, daß allen Künstlern von Profession erlaubt sein solle, so schlecht zu malen, wie sie wollen, ohne daß sie deshalb aufhören, für rechtschaffene und wackere Leute zu gelten. Und um dies zu

Digitized by Google

veranſchaulichen, haben ſich nicht wenige von den Profeſſoren, Lehrern und Mitgliedern der Akademie geopfert. Es iſt, als ob ſie damit ihren talentloſen und auf jede Art untauglichen Schülern zuriefen: Laßt den Muth nicht ſinken! Seht, ſo arbeiten wir und ſind dennoch geſchätzte und nützliche Bürger des Staats und ſind dennoch zu Ehren und Würden gelangt"! — Und was ſtellt er an die Spitze dieſer Meiſter der Mittelmäßigkeit? Die Arbeiten des Meiſters der herrlichen Zietenſtatue, Gottfried von Schadow! Wir wären begierig, was heute die Künſtler über ſolche Art zu kritiſiren ſagen würden. Kehren wir jetzt zu Friedrich zurück, der denn doch viel tiefer und umfaſſender iſt.

Bei ihm gewinnt die Ironie noch eine andere Form, welche mit dem im Romantiſchen liegenden Element des Sentimentalen verknüpft iſt. Dieſe Ironie reagirt nämlich, von außen in ſich zurückkehrend, gegen das Subjekt ſelbſt, das ſich nun, da ſie ſich auf keinen ſubſtanziellen Inhalt ſtützt, ſelber leer und verlaſſen fühlt. Dieſe Leere erzeugt das Verlangen nach Erfülltſein, das aber bei der inhaltsloſen Sehnſucht ſtehen bleibt, die unbeſtimmt, weil ziellos, in's weſenlos Unendliche ſich ausbreitet, ohne auf etwas Konkretes zu treffen. Hieraus entſteht jene romantiſche Schwärmerei in's Blaue und, in Ermangelung von Beſſerem, einerſeits in's ſymboliſch ausſtaffirte Sinnliche („Lucinde"), andererſeits in's phantaſtiſch-Ueberſinnliche hinein. Statt des Geiſtes ſieht ſo das romantiſche Subjekt Geiſter, es wird geſpenſterſüchtig, myſtiſch, wunder- und mondſüchtig; nach der Seite der Kunſt erſcheint das Poetiſche daher in der Form des Phantaſtiſchen, das Schöne in der des Intereſſanten, das Erhabene in der des Geſpreizten, und nur das Lächerliche behält ſein wahres Weſen, aber — ſofern es nur negativen Inhalt hat — nicht in der Form ſubſtanzieller Komik, ſondern in der des vernichtenden Witzes und verachtender Ironie. Jene Seite der roman-

Digitized by Google

tischen Ironie, die vorhin als die Sehnsucht nach dem Wunderbaren und Gespensterhaften bezeichnet wurde, ist dann von Hoffmann und weiter, im specifisch romantischen Sinne, von Brentano, Arnim u. A., sowie von der altdüsseldorfer Malerschule künstlerisch verwerthet worden.

Die verschiedenen Formen der Ironie bei unsern großen Klassikern aufzusuchen, würde uns zu weit führen: Herder, Wieland, selbst Schiller (z. B. in den Xenien) gaben ihren poetischen Gedanken häufig eine ironische Wendung, bis Goethe sie in ihrer reinen Negativität als Feind alles Idealen in seinem „Mephisto" verkörperte. Der Teufel, ein Produkt der mittelalterlichen Phantasie, als Symbol der aus der Abreißung des Diesseits vom Jenseits nothwendig entspringenden Sehnsucht nach einer Versöhnung, die aber als Verführung zum Bösen vorgestellt wurde, erhält bei Goethe einerseits die tiefere Bedeutung der absoluten Ironie gegen alle Idealität menschlichen Strebens, als eines vergeblichen und resultatlosen Ringens nach Wahrheit, andererseits aber auch den echt philosophischen Sinn, daß das Negative für die Entwicklung des geistigen Lebens überhaupt ein nothwendiges Moment sei; es ist, wie Gott selbst anerkennt,

. . . . ein Theil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Hierin liegt zugleich für die humoristische Weltanschauung ein versöhnendes Element. Wenn freilich Gott bei Gelegenheit seines Zwiegesprächs mit dem Teufel bemerkt, daß „von allen Geistern, die verneinen, ihm der Schalk am wenigsten zur Last sei", so kann dies von dem absoluten Standpunkt idealer Sichselbstgleichheit wohl begreiflich erscheinen, für das in dem tiefen Zwiespalt des Geistes mit der Natur sich abarbeitende Menschendasein erhält aber diese Schalkheit den tragischen Beigeschmack einer den Kampf

Digitized by Google

ſelbſt behohnlächelnden Bosheit. So repräſentirt der Teufel, als Vater der Lüge, die ironiſche Trinität des Häßlichen gegen das Schöne, des Böſen gegen das Gute, des Falſchen gegen die Wahrheit: die abſolute Negativität.

In ähnlichem Verhältniß, wie Jean Paul zu Kant und Schlegel zu Fichte, ſo ſteht nun — eine weitere Form — die Ironie Solger's zum Myſticismus Schelling's; und wie Schlegel aus dem tief ethiſchen Grunde des ſelbſtſuchtsloſen Fichte'ſchen Subjektivismus heraus zu der Konſequenz einer faſt frivolen Selbſtvergötterung des geiſtreichen Subjekts gelangte, ſo erhebt ſich Solger aus dem myſtiſchen Grunde des objektiven Idealismus Schelling's zu einer, auch einen Gegenſatz zu der negativen Ironie Schlegel's bildenden, tragiſchen Weltanſchauung. Er hat deshalb — beſonders drückt ſich dies in ſeinem „Erwin" aus — in dem Bewußtſein der tieferen Faſſung des Begriffs, die Tendenz, ſolche Ausdrücke, wie „Witz", „Betrachtung", „Ironie" in einer Bedeutung zu nehmen, die von dem gewöhnlichen Sprachgebrauch ganz abweichend ſind, und meint, Das, was man bisher darunter verſtanden habe, ſei nur „Scheinwitz" und „Scheinironie", die nichts werth ſeien. Um es kurz zu machen, ſo iſt zunächſt darauf hinzuweiſen, daß Solger — auch dies iſt ein Gegenſatz gegen Schlegel — die Ironie durchaus nicht praktiſch übt, indem er nichts weniger als ironiſch iſt, ſondern nur als Aeſthetiker ihren Begriff zu beſtimmen ſucht. Er ſieht ſie darin, daß „das Schöne durch ſeinen inneren Widerſpruch", der aus der unlösbaren Verbindung mit dem Wirklichen, als Gemeinem, ſtammt, „mit der ganzen übrigen Erſcheinung vor Gott" (d. h. vor der abſoluten Idee) „in Nichtigkeit verſinkt . . . dieſe Nichtigkeit der Idee, als das wahrhafte Loos des Schönen auf der Erde, iſt aber zugleich mit einem höheren Zuſtande der Verewigung verbunden . . . und dadurch entſteht die überſchwengliche

Digitized by Google

Seligkeit, die mit der Wehmuth und durch sie bei solchem Anblick durch unsere Seele strömt". Abgesehen von der mystisch-theosophischen Form dieser Vorstellung wird in dem Satze also im Grunde doch die Ironie nur als diese Erhebung der schönen Erscheinung, die aber zugleich Vernichtung ihrer Realität ist, in die Jenseitigkeit des Ideals ausgesprochen; ein Widerspruch, der sich für Solger zu der künstlerischen Phantasie auflöst: „die menschliche Schöpfung als Nachschöpfung Gottes ist die Kunst". Mit diesen Worten schließt er diese Erörterung, die also ganz mit dem Resultat der Schelling'schen Theorie, gegen die er sich äußerlich oppositionell verhält, übereinstimmt.

Endlich haben wir noch eine Form der Ironie namhaft zu machen, welche sich — wiederum als Gegensatz gegen Solger, wie die des letzteren gegen Schlegel — an den absoluten Idealismus Hegel's, als negative Konsequenz seiner Dialektik, anschließt: die Ironie H. Heine's und der Weltschmerz des jungen Deutschland überhaupt. Denn indem Hegel als das allgemeine Gesetz aller Lebensentwicklung das im Begriff des Processes selbst liegende Princip des Widerspruchs aufstellte, hatte er zugleich damit die Definition der weltgeschichtlichen Ironie gegeben. Das Räthsel des fortdauernden Ueberspringens jeder Gestaltungsform der Idee in ihr Gegentheil war damit gelöst, aber auch das Vertrauen an ein in diesem ewigen Wechsel bleibendes Substanzielles vernichtet. — In Heine sehen wir daher den Selbstvernichtungsprozeß der Romantik sich vollziehen. Einzelne Symptome davon haben sich bereits früher gezeigt: geht man bis zu ihrer ersten Quelle zurück, so erkennt man, daß schon im Goethe'schen Faust der Anstoß dazu gegeben ist: es ist das vielfach gemißbrauchte und schließlich lächerlich gemachte Wort „Zerrissenheit", welches Aufschluß über diese Verbindung giebt. Aber in Goethe selbst wird sie, weil er über ihr steht, durch freie

Digitized by Google

Objektivirung („Faust") projicirt und ästhetisch bewältigt; in Byron („Manfred") dagegen findet solche Befreiung des ästhetischen Subjekts nicht statt; hier wird sie nicht zum ästhetischen Objekt herabgesetzt, sondern es ist der Dichter selbst, welcher sich als zerrissenes Subjekt in seinem Werke abspiegelt. Zugleich aber löst er sich durch dasselbe doch auch wieder von sich los und entleert sich zur ironischen Indifferenz: das ästhetische Subjekt, als Träger des Weltschmerzes, wird blasirt.

Dies ist auch der Charakter der Heine'schen Ironie. Im tiefsten Grunde entschieden sentimental veranlagt, aber von krankhaft nervöser Feinfühligkeit für jeden Schein eines Verdachtes, als ob er darin als Individuum aufgehe, stürzt er sich — sicher in dem vorgefaßten Beschluß der schließlichen Zerstörung — in den vollen Strom romantischer Empfindung, um sie dann mit einem Knalleffekt in's Gegentheil umschlagen zu lassen. Diese Selbstzerfleischung des sentimentalen Subjekts, worin der Genuß den tiefsten Schmerz und der Schmerz den eigentlichen Genuß zum Inhalt hat, führt aber nothwendig entweder zum Selbstmord, als der einzig möglichen ethischen Lösung des Zwiespalts, oder zur eitlen Selbstbespiegelung, d. h. zur Frivolität, neben welcher, in verhältnißmäßig besonnenen Stunden, ein gewisser Galgenhumor nebenher läuft.

In diesem Selbstvernichtungsprozeß, der als Selbstironisirung des romantischen Subjekts erscheint, hat dann die Ironie der Romantik und diese überhaupt, nachdem sie alle Stufen ihrer Entwicklung durchlaufen, ihr Ende erreicht. Der Weltschmerz des Pessimismus beruht daher auf einer andern Grundlage, nämlich auf der philosophischen Erkenntniß der Gründe, aus denen das Elend des Daseins als nothwendig sich entwickelt, und wenn der moderne Pessimist hin und wieder — namentlich in den poetischen Verwerthungen seines Princips — den Ton der

Digitized by Google

Ironie anschlägt, wie bei Hieronymus Lorm, so ist er doch weit von der Eitelkeit entfernt, sich in dieser Form zu einer subjektiven Erhabenheit aufzuspreizen, geschweige denn eine gesinnungslose und inhaltsleere Frivolität zu affektiren.

Anhang:

Die Ironie in den verschiedenen Künsten.

Hegel sagt von der Philosophie einer Zeit irgendwo, sie sei der Inhalt dieser Zeit selbst, in Gedanken gefaßt. Dem entsprechend könnte man von der Kunst einer Zeit sagen, sie fasse den Inhalt derselben in Anschauungen; genauer ausgedrückt: die Kunst sei die konkrete Objektivirung des geistigen Inhalts einer Zeit in der Form der Anschauung. Hieraus ergiebt sich schon mit Nothwendigkeit, daß, wenn sich in diesem Zeit-Inhalt ein Widerspruch zwischen Idee und Wirklichkeit entwickelt — und dieser Widerspruch ist es ja allein, welcher eine Zeit über sich selbst hinaus treibt und durch den Bruch mit der in ihr erstrebten, aber als ungenügend erkannten Idee in eine neue Entwicklungsphase drängt —, die Kunst nicht nur daran participiren, sondern sich gerade in ihr dieser ironische Umschlag des Zeitideals in sein negatives Gegenbild auf konkreteste Weise ausprägen wird. Belege für dies ironische Verhalten des Zeitgeistes innerhalb der verschiedenen Phasen der kulturgeschichtlichen Entwicklung, und zwar in der Form ästhetischer Anschauung, haben wir in den aphoristischen Bemerkungen der beiden Hauptabschnitte unsrer Betrachtung zahlreich gegeben, und es bedürfte deshalb keines Beweises mehr, daß die Kunst überhaupt, ihrem Wesen nach, neben anderweitigen Darstellungsformen, auch der Form der Ironie als Mittels der Darstellung fähig sei. Wir

Digitized by Google

haben z. B. geſehen, daß der eigentliche Hebel in der äſthetiſchen Wirkung ſowohl der Tragödie wie der Komödie in der ironiſchen Stellung liegt, welche dort die Subſtanzialität der bornirten Wirklichkeit gegen die Idee, hier die ſittliche Macht der Idee gegen die bornirte und ſelbſtſuchtsvolle Wirklichkeit einnimmt.

Eine andere Frage aber iſt die, innerhalb welcher Grenzen ſich die einzelnen Künſte — dieſen Ausdruck im engeren Sinne verſtanden — an dieſer Verwerthung der Ironie für die äſthetiſche Wirkung zu betheiligen vermögen, d. h. in welcher beſonderen Weiſe ſich jede Kunſt ihrer ſpecifiſchen Natur nach der Form der Ironie zu bedienen im Stande iſt. Um dieſe Frage gründlich zu erörtern, wäre es freilich erforderlich, zuvor das beſondere Weſen der einzelnen Künſte aus dem Begriff der Kunſt ſelbſt heraus zu entwickeln. Dies würde uns jedoch von unſerm Thema allzuweit entfernen, und ſo müſſen wir uns denn auch in dieſer Beziehung auf einige allgemeine Andeutungen beſchränken. Zunächſt iſt nun leicht einzuſehen, daß ſich die Künſte, da ſie ſich überhaupt auf die Anſchauung beziehen, durch die Formen der letzteren, Raum und Zeit, in einen einfachen Gegenſatz geſtellt werden, welcher kurz als Gruppe „der Künſte der Raumanſchauung“ und als Gruppe „der Künſte der Zeitanſchauung“, genauer der *ſimultanen* und der *ſucceſſiven* Anſchauung, bezeichnet werden kann. Zur erſteren Gruppe gehören die ausſchließlich auf das Organ des Auges ſich beziehenden Künſte: *Architektur*, *Plaſtik*, *Malerei*, zur zweiten die auf Auge und Ohr ſich beziehenden: *Muſik*, *Mimik* und *Poeſie* (denn nicht nur das Ohr, ſondern auch das Auge iſt einer ſucceſſiven Anſchauung fähig). Ferner erkennt man bei näherer Prüfung der einzelnen Glieder jeder Gruppe eine beſtimmte Veränderung in dem Gewichtsverhältniß der beiden für jede Kunſtdarſtellung nothwendigen Momente des *ideellen Inhalts* und des *Geſtaltungs-*

Digitized by Google

materials. In der Architektur z. B. ist offenbar die Schwere und der Umfang des Materials in unverhältnißmäßigem Uebergewicht gegen die dadurch versinnlichten Ideen, in der Plastik findet bereits, obschon noch das Material dasselbe ist (Stein, Metall u. dgl.) durch die Begrenzung desselben auf einen geringeren Umfang bei gleichzeitiger Vertiefung des ideellen Gehalts, eine gewisse Ausgleichung zwischen beiden Momenten statt, bis in der Malerei das Gewicht des Materials (Farbe, Leinwand) zu einem Minimum schwindet, während umgekehrt die darzustellenden Ideen an Reichthum, Tiefe und Substanzialität sich bis zu einem entschiedenen Uebergewicht über die Bedeutung des Materials erheben. Derselbe Fortschritt findet auch auf Seiten der Künste der successiven Anschauung statt, und zwar in der Art, daß sich zwischen beiden Reihen ein ganz bestimmter Parallelismus offenbart, welcher nur durch die Verschiedenheit der Anschauungsformen — dort des räumlichen Beieinander oder der Ruhe, hier des zeitlichen Nacheinander oder der Bewegung — nicht zu völliger Gleichheit der Wirkung gelangt. In diesem Sinne kann man mit Schlegel die Architektur als eine „gefrorne Musik, oder umgekehrt die Musik als eine „in Fluß gebrachte Architektonik", die Plastik als eine „erstarrte Mimik" oder umgekehrt die Mimik als eine „bewegte Plastik" (genauer Plastik der Bewegung) die Malerei als eine „fixirte Poesie" oder umgekehrt die Poesie, nach dem Vorgang des alten Simonides, als „eine redende (d. h. successiv sich entwickelnde) Malerei" bezeichnen[3]).

Betrachtet man ferner — und dies führt uns näher zu der oben aufgeworfenen Frage über die verschiedene Betheiligung der einzelnen Künste an der ironischen Darstellungsform — die beiden Reihen unter dem Gesichtspunkte der ideellen Substanzialität, so leuchtet ein, daß gerade bei den Künsten, wo ein Ueberwiegen des stofflichen Darstellungsmaterials stattfindet, auch am meisten

Digitized by Google

von einer ſolchen (ideellen Subſtanz) abſtrahirt wird, und daß mithin die den Anfang der beiden Reihen bildenden Künſte, die Architektur und die Muſik nämlich, die abſtrakteſten, die das Ende bildenden dagegen: die Malerei und die Poeſie, die ideell konkreteſten ſein müſſen, während Plaſtik und Mimik zwiſchen dieſen Extremen die Mitte bilden. Bei den Künſten der erſten Gruppe dürfte dies ohne Weiteres einleuchtend ſein, aber auch bei denen der zweiten, d. h. in dem Fortgang von der Muſik zur Mimik und von dieſer zur Poeſie, iſt der Fortſchritt vom Abſtrakten zum Konkreten im Ausdruck der Idee unverkennbar. Die Muſik z. B. vermag nur ganz allgemeine Seelenregungen, wie Freude, Zorn, Schmerz, Sehnſucht u. ſ. f., aber nicht ſpecielle Empfindungen, wie Liebe, Eiferſucht u. ſ. f. auszudrücken, was ſchon der Mimik möglich iſt; am allerwenigſten vermag ſie den beſtimmten Inhalt der Freude, des Schmerzes u. ſ. f. zu verſinnlichen. Am konkreteſten hinſichtlich der Verſinnlichung eines ideellen Inhalts ſtellt ſich allerdings der poetiſche Ausdruck dar, weil er das Mittel des Wortes als Darſtellungsform vom Gedanken beſitzt.

Dieſer im Weſen der Künſte ſelbſt begründeten Differenzen halber nimmt nun die ironiſche Form auch eine ganz verſchiedene Stellung in der künſtleriſchen Darſtellung ein, d. h. ſie wird, da ſie weſentlich konkreter Natur iſt, am wenigſten Platz finden in denjenigen Künſten, welche, wie die Architektur und Muſik, einen mehr abſtrakten Charakter zeigen, mehr ſchon auf der zweiten, konkreteren Stufe, welche durch die Plaſtik und die Mimik bezeichnet wird, am meiſten aber auf der höchſten und konkreteſten, d. h. im Gebiet der Malerei und Poeſie.

Wenn hier von ironiſchen Kunſtformen die Rede iſt, ſo dürfen darunter ſelbſtverſtändlich nicht ſolche Geſtaltungen verſtanden werden, welche, wie der Jeſuitenſtyl und Zopfſtyl, als

Digitized by Google

Auswüchse einer im Zersetzungsproceß begriffenen ästhetischen Entwicklungsphase, sich selber als objektiv-ironische Formen zum ideellen Inhalt der Kunst verhalten; eine Art unbewußter ästhetischer Selbstironie, welche sich, da sie auf ethisch-kulturgeschichtlicher Basis beruht, d. h. alle Verhältnisse des verdorbenen Kulturlebens berührt, sogar in den Künsten zweiten und dritten Ranges erkennen läßt, z. B. wenn der Gartenkunst der Zopfstylperiode es besonders geschmackvoll erschien, die Anmuth der freien Natur zu verhunzen, indem man die Gebüsche, Sträucher und Bäume in architektonisch steife Formen (Pyramiden, Obelisken u. s. f.) zwängte oder gar in Thiergestaltungen (Elephanten, Pfauen u. dgl.) verschnitt. — Sondern hier kann lediglich von denjenigen ästhetisch-berechtigten Formen der Ironie die Rede sein, in denen dieses Mittel in bewußter Weise zum Ausdruck substanzieller Ideen angewandt wird, d. h. von den subjektiv-ironischen Formen in den verschiedenen Künsten.

Was zunächst die Architektur, als die erste, ideenärmste und daher abstrakteste in der Reihe der sogenannten bildenden, d. h. auf die räumliche (simultane) Anschauung sich beziehenden Künste, betrifft, so finden wir Spuren solcher subjektiven Ironie zuerst in derjenigen Baukunst, welche als die architektonische Verkörperung des mittelalterlichen Ideals zu betrachten ist, in der gothischen nämlich; Spuren, welche offenbar auf dasselbe Bedürfniß einer heiteren Versöhnung mit dem als sündhaft perhorrescirten Diesseits zurückzuführen sind wie die gleichzeitigen „Narren- und Fastnachtsspiele" und die „Travestien der Passionsgeschichte": es sind jene absichtlichen Häßlichkeitsbildungen, jene Dachtraufen- und Wasserspeier, Taufsteinträger und Säulenknaufe in Form von Fratzen und Drachenleibern, welche zum Theil als ornamentale Verkleidungen der gemeinen Zwecke des Baus fungiren, zum Theil aber auch

Digitized by Google

als architektonisch-dekorative Gliederungen, aber mit entschieden humoristisch-satirischer Nebenbedeutung, dienen. Sie sind wesentlich plastischer Natur, aber gerade hierin spricht sich die abstrakte Beziehung zum konstruktiven Gedanken des Bauwerks deutlich aus, während in der Plastik als selbständiger Kunst, solche satirischen Beziehungen sich nicht blos äußerlich anhaften, sondern die Gesammtform selber bestimmen, d. h. nicht bloß ornamentale, sondern konstruktive Bedeutung haben. Ohnehin hat der künstlerische Takt der alten Baumeister überall dafür gesorgt, diesen karrikaturartigen Bildungen stets einen untergeordneten, ja versteckten Platz anzuweisen, indem sie dieselben entweder äußerlich an architektonisch bedeutungslosen Stellen, wie die Wasserspeier, anbrachten, oder, wenn im Innern, nur da, wo sie mit dem erhabenen Zweck des Bauwerks nicht in offenen Widerspruch treten konnten, sondern nur gleichsam verstohlen mit schalkhafter Ironie gegen die Heiligkeit des der Andacht gewidmeten Raumes hervorlugen mochten.

Obgleich wir die objektiven Formen der Ironie aus den oben angeführten Gründen ausschließen mußten, so können wir doch nicht umhin, *eine* solche Form im Bereich der Architektur zu erwähnen, weil sie sich nicht, wie die vorhin angeführten Gestaltungen, nur auf die ornamentale Seite bezieht, sondern sich auch wesentlich gegen das konstruktive Element derselben zu richten scheint. In der That handelt es sich aber dabei gar nicht um eine besondere architektonische Gestaltung, sondern die Ironie, welche sich darin ausspricht, wendet sich vielmehr gegen die Vergänglichkeit dieser Kunst überhaupt, sowie des von ihr eingeschlossenen Lebenskreises: wir meinen die *Ruine*. Die Ruine, als Ironie auf die Schönheit und Großartigkeit des monumentalen Bauwerks — denn diese Elemente bilden die Vorbedingungen des ästhetisch-ironischen Eindrucks einer Ruine —

Digitized by Google

erweckt in dem Beschauer nothwendig die Empfindung der Wehmuth, namentlich wenn die Reste noch eine, wenn auch lückenhafte Vorstellung von der ehemaligen Pracht und Herrlichkeit des Baus gewähren; diese Wehmuth hat aber ihre Quelle lediglich in dem Gefühl, daß das Werk, und wenn es Jahrhunderte überdauerte, doch schließlich der Naturmacht anheimgefallen ist, einer Macht, deren unerschöpfliche Lebenskraft, wie sie sich nicht nur in der Zerstörung, die der „Zahn der Zeit" an dem Werek ausübte, sondern auch in der Ueberwucherung mit frischer Vegetation offenbart, mit tragisch-ironischer Wirkung gegen die Endlichkeit alles menschlichen Schaffens an das Gemüth anklingt. Aber gerade in dieser Uebermacht der Natur über die Kunst liegt zugleich der ästhetische Eindruck, den die Ruine macht, wenn auch dieser Eindruck nicht mehr, sei es ein architektonisch- sei es ein plastisch-ästhetischer, sondern ein malerischer ist. Denn die Bezeichnung des „Pittoresken", welche für die schöne Wirkung einer Ruine gebraucht wird, besagt eben nichts Anderes, als daß das Bauwerk nunmehr zur Natur, d. h. zur malerischen Staffage der Landschaft gehört.

In der Plastik, als dieser im eminenten Sinne idealen Kunst, können solche karrikaturartigen Bildungen, worin sich die Ironie gegen die Bornirtheit und Thorheit des wirklichen Lebens ausspricht, nur eine sehr untergeordnete Stellung einnehmen.

Zwar dringt sie hier, wie bemerkt, in die konstruktive Gesammtgestaltung selber ein, während sie in der Architektur nur als dekoratives Element auftritt, aber der der Ironie überhaupt anhaftende Charakter der Reflektirtheit, d. h. die Verständigkeit der ironischen Beziehungen widerspricht jener naiven Unmittelbarkeit und ernsten Idealität, welche das eigentliche Wesen der Plastik ausmacht. Für die subjektiv-ästhetische Ironie bietet daher die Plastik wenig Spielraum, wie denn in den Blüthe-

Digitized by Google

epochen dieſer Kunſt in der That keine Spur ſich davon findet und die Tendenz zur plaſtiſchen Karrikatur erſt dann auftritt, wenn in den Zeiten des Verfalls die Reflexion und im Verfolge damit die raffinirte Frivolität Grund und Boden gewinnt. Selbſtverſtändlich müſſen wir dabei von allen jenen objektiv-ironiſchen Bildungen, welche, wie die antiken Satirn, Silene u. ſ. f., unmittelbar aus dem ethiſchen Vorſtellungskreiſe des kulturgeſchichtlichen Lebens ſelbſt hervorgingen, abſehen, ebenſo von ſolchen plaſtiſchen Werken, welche als Verſinnlichungen von Scenen tragiſchen oder komiſchen Inhalts, dem Gebiet der Dichtung entnommen wurden, wie „die Niobidengruppe", der „Laokoon", der „von Amor gebändigte Centaur", die zahlreichen bacchiſchen Reliefs u. A. m.

Weſſen äſthetiſche Empfindung übrigens weder gänzlich ungebildet noch verbildet iſt, der wird ſich ohnehin den karrikaturartigen oder auch nur in's komiſche Genre einſchlagenden Werken der Plaſtik gegenüber des Gefühls nicht erwehren können, daß ſie an ſich dem idealen Charakter der Plaſtik nicht homogen ſind; wagen es doch ſelbſt die modernen Bildhauer, welche ſich in ſolchen Darſtellungen gefallen, weil der wenig äſthetiſch gebildete Geiſt unſers Publikums daran ein brutales Gefallen findet, nur in vereinzelten Fällen, derartige Geſtalten in einem größeren Maaßſtabe auszuführen, d. h. in einem ſolchen, welcher allein der hohen und edlen Gattung der Plaſtik zukommt; vielmehr begnügen ſie ſich — aus richtigem Inſtinkt für die ideelle Kleinheit dieſer Sphäre gegenüber der Hoheit des plaſtiſchen Ideals — damit, ſie in miniaturartiger Größe darzuſtellen, womit ſie von ſelbſt auf das Niveau der „Nippſachen" und damit zu bloß formell dekorativer Bedeutung herabſinken. — Noch ſtärker und geradezu abſtoßend wirken gewiſſe Bildungen, die wir nur deshalb hier bei der Plaſtik erwähnen, weil ſich ſonſt kein Platz

Digitized by Google

für sie findet: nämlich die Producte der Wachsfigurenkabinette und die Automaten. Indem die ersteren der reinen plastischen Form, die hier übrigens gar nicht auf Gestaltung einer Idee, sondern lediglich auf möglichst treue Naturkopirung Anspruch macht, nicht nur durch Naturfärbung die Wirkungskraft materieller Lebendigkeit hinzufügen, sondern diese noch durch reale Bekleidung, natürliche Haare u. s. f. in ganz unkünstlerischer Weise zu verstärken suchen, während die zweiten sogar durch wirkliche, der Natur nachgeahmte Bewegung eine auf trügerischen Schein berechnete Illusion organischen Lebens hervorrufen wollen, so entsteht eine Wirkung, die mehr den Charakter des Gespenstigen als den des künstlerisch Schönen hat und, statt ästhetisch wohlthuend zu sein, vielmehr ästhetischen Abscheu zur Folge hat. Dadurch aber stellen sich dieser Art Productionen selber als flagrante Satiren auf die echte Kunstwirkung dar, und verdienen, sofern sie oft unter Aufwand vieler Mühe und Kosten hergestellt zu werden pflegen, allenfalls die Bezeichnung von Kunststücken, aber sicherlich nicht die von Kunstwerken.

Am umfangreichsten ist das Gebiet, welches die Ironie auf der letzten Stufe der bildenden Künste, in der Malerei, einnimmt; nicht nur weil diese überhaupt über die größte Mannigfaltigkeit an Ideen gebietet, sondern weil sie durch ihre Darstellungsmittel, namentlich das Kolorit, die realste Wirkungskraft besitzt. Die Malerei beschränkt sich daher nicht, wie die Plastik, auf die gleichsam zeitlose und daher immerhin noch abstrakte Sphäre der Idealität, sondern wendet sich an die Realität des Lebens selbst, an das zeitliche Dasein der Dinge, um die darin enthaltenen Ideen in einer dieser Zeitlichkeit entsprechenden Form zur Darstellung zu bringen. Der Mensch in seiner geschichtlichen Existenz — letzteren Ausdruck sowohl im allgemeinen wie im individuellen Sinne genommen — das Thier in seiner zufälligen Bewegung

Digitized by Google

und charakteristischen Thätigkeit, die Natur in ihrer augenblicklichen Stimmung: das sind die ideellen Objekte der Malerei. Hierin liegt aber zugleich die größere Leichtigkeit einer ironischen Betrachtungsweise vom malerischen Gesichtspunkte aus. Denn es ist eben die Zufälligkeit und Vergänglichkeit der zeitlichen Existenz, welche, weil sie an sich etwas Negatives enthält, zur Ironisirung der darin sich offenbarenden Ideen antreibt.

Es ist bereits ein Beispiel solcher Ironisirung. „Die trauernden Lohgerber" von Ad. Schrödter, angeführt, welche sich als malerische Parodirung gegen die ihrer Zeit hochgepriesene altdüsseldorfer Romantik richteten. Vielfach werden auch ironische Motive, welche bereits durch die Poesie verwerthet sind, auf das Gebiet der Malerei übertragen, doch haben solche mehr nur einen illustrativen Werth, weil ihnen die Originalität der malerischen Konception mangelt, wie die „Scenen aus Don Quichote" von Schrödter und aus der „Jobsiade" von Hasenklever. In diesen Darstellungen hat die Ironie den Charakter des komisch-Satirischen. Zuweilen verbindet sich damit ein Moment des Allegorischen, wie in der Thierfabel, wovon als ein allerdings auch nur illustratives Beispiel die meisterhaften und echt ironischen Kompositionen Kaulbach's zum Goethe'schen „Reineke Fuchs" angeführt werden mögen. Allegorisch erscheinen solche ironischen Metamorphosen, weil sich unter der Thiermaske eine satirische Schilderung des entsprechenden menschlichen Handelns und Denkens versteckt.

Aber diese Art der ironisirenden Allegorien ist keineswegs auf das Thierreich beschränkt. Grandville hat, neben seinen malerischen Satiren: „Reich der Marionetten" und „Eine andere Welt von Plinius dem Jüngsten", in seinen „Belebten Blumen" gezeigt, welchen Reichthum an geistvollen Beziehungen die poetische Karrikirung der Pflanzenwelt zu liefern vermag. Ueberhaupt

Digitized by Google

bietet für die Malerei oder Zeichnung, allgemein gesprochen: für die Flächendarstellung, die Karrikatur ein viel homogeneres und darum dankbareres Gebiet dar als für die plastische Darstellung, und zwar nicht nur in dem früher angedeuteten Sinne einer Potenzirung des Charakteristischen in's Häßliche, sondern auch in dem höheren einer gedankenvollen Uebertragung von Formen einer Lebenssphäre auf eine andere, zum Zweck poetischer Satire. Dieser indirekten und darum gerade anmuthigen Ironisirung gegenüber nimmt nun die direkte malerische Satire eine gewissermaßen ernsthaftere Stellung ein: hier ist es besonders der pointenreiche Gavarni, welcher freilich in den meisten Fällen bei seinen Karrikaturen mehr Werth auf die ironische Witzpointe als auf den damit verbundenen substanziell-humoristischen Gehalt legt. Schon die Wahl seiner Motive weist darauf hin: es sind Scenen aus dem niederen Volksleben und aus der Grisettenwirthschaft, die Tollheiten der Maskenbälle, das Raffinement der demoralisirten modernen Gesellschaft, namentlich der jeunesse dorée des korrumpirten französischen Salonlebens u. s. f., jenes Gemisch von eleganter Lüderlichkeit, affektirter Blasirtheit und frivoler Liebenswürdigkeit, die Gavarni mit scharfer Charakteristik zwar, aber nicht ohne geheimes Wohlgefallen an dem prickelnden Reiz solcher dissoluten Existenz, persifflirt. — Ferner sind auch die Darstellungen der zahlreichen illustrirten Witzblätter hierher zu rechnen, deren Ironie sich meist mit einer politisch-socialen Tendenz verbindet. —

Wenn die letztere Form der illustrativen Karrikatur, eben ihrer gegen die ästhetische Wirkung indifferenten Tendenz halber, bereits jenseits der Grenze der malerischen Ironie steht, so macht sie wenigstens keinen besondern Anspruch auf Kunstwerth. Nimmt diese Tendenz aber mit solcher Prätension, wie bei den Hogarth'schen Kompositionen („Die Heirath nach der Mode", „Aus dem

Digitized by Google

Leben einer Buhlerin" u. ſ. f.), vollends eine ſpecifiſch moraliſirende Wendung, wobei die geſammte Kompoſition ſich lediglich als ein Konglomerat von lauter tendenziöſen Beziehungen darſtellt, ſo hört mit der objektiven Unbefangenheit der Wirkung auch das äſthetiſche Intereſſe als ſolches auf und der maleriſche Inhalt ſinkt auf das Niveau eines poeſieloſen moraliſirenden Rebus herab, bei welchem (außer etwa in techniſcher Beziehung) von künſtleriſchem Werth überhaupt nicht mehr die Rede iſt. Solche Kompoſitionen (oder genauer: Kombinationen) gewinnen daher durch Transpoſition in die proſaiſche Worterklärung erſt ihre wahre Bedeutung, wie denn die Lichtenberg'ſchen Kommentare zu Hogarth in der That nicht nur intereſſanter, ſondern auch geiſtvoller erſcheinen als die Originalkompoſitionen ſelber, weil hier das Mittel, worin der reflexionsmäßige Inhalt zum Ausdruck gelangt, nämlich das Wort, an ſich eine dem reflektirenden Denken homogenere Form iſt. Wenn daher die Engländer ſo viel Weſens von Hogarth als „großem Künſtler" machen, ſo beweiſen ſie — wenn dieſe Bezeichnung ſich auf mehr als auf die techniſche Meiſterſchaft beziehen ſoll — damit nur, daß ihnen für das wahre Weſen der maleriſchen (und überhaupt äſthetiſchen) Wirkung eines Kunſtwerks das Verſtändniß abgeht.

Eine hinſichtlich des kombinatoriſchen (ſtatt kompoſitionellen) Charakters verwandte Richtung hat W. v. Kaulbach in ſeinen ſymboliſch-hiſtoriſchen Darſtellungen eingeſchlagen, denen ebenfalls dieſes reflexionsmäßige Weſen anhaftet. Dieſelben nehmen — wie in den Fresken an der Außenſeite der Münchener Pinakothek — zuweilen eine ausdrücklich ſatiriſche Wendung, wogegen, abgeſehen von anderen Gründen (z. B. der monumentalen Beſtimmung des Gebäudes, welche ſolcher kleinlichen Ironiſirung der modernen Kunſtgeſchichte widerſpricht), derſelbe Einwand wie gegen die Hogarth'ſchen Kompoſitionen erhoben werden kann.

Digitized by Google

Aber auch wo — wie in den großen Wandgemälden des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin — solche satirische Tendenz nicht vorhanden ist, sondern der monumentale Charakter in dem Ernst des dargestellten Inhalts gewahrt scheint, bleibt der Widerspruch zwischen dem kombinatorischen, d. h. durchaus der Reflexion entstammenden Gepräge der Kompositionen und der malerischen Wirkung, welche erzielt werden soll, bestehen. Wie anders — d. h. ästhetisch befriedigend — erscheinen dagegen die nur grau in Grau (d. h. farblos) behandelten arabeskenartig verschlungenen Kompositionen des sich über den Hauptbildern hinziehenden Friesbandes, worin die Weltgeschichte in humoristisch-satirischer Weise illustrirt wird! Aesthetisch befriedigend nur darum, weil in ihnen der leichte humoristische Inhalt und das Mittel der Darstellung — gleichsam ein illustratives Flächenrelief — einander vollkommen decken. In Naturfarben gemalt würden sie noch unerträglicher sein als die Hauptbilder.

Gehen wir nunmehr zu den Künsten der zweiten Hauptgruppe über.

Dieselbe Steigerung in dem Umfang und der Tiefe der ironischen Ausdrucksfähigkeit wie in dem Fortgang von der Architektur zur Plastik und von dieser zur Malerei finden wir nun auch in den drei Künsten dieser zweiten, auf die successive Anschauung bezogenen Gruppe: der Musik, der Mimik und der Poesie. Was zunächst die Musik, als diese in rhythmischen Wohlklang verwandelte Bewegung der empfindenden Seele, betrifft, so zeigt sich ihre Verwandtschaft mit der ihr parallelen Kunst der anderen Gruppe, der Architektur nämlich, schon darin, daß sie ihrer abstrakten Natur halber unfähig ist, die Ironie als konstruktive Ausdrucksform zur Geltung zu bringen, sondern sich damit begnügen muß, dieselbe als äußerlichen Widerspruch gegen den Empfindungsinhalt in bloß dekorativer Weise zu verwerthen.

Digitized by Google

Wie in der Architektur die possenhaften Fratzen als ironische Dekoration des ernsthaften, bezw. heiligen Zwecks des Gebäudes fungiren, so können in der Musik possenhafte Worte, welche mit einer ernsten Melodie verbunden werden, oder umgekehrt: Worte ernsthaften, bezw. traurigen Inhalts in Verbindung mit Melodien heiterer Natur, solchen ironischen Widerspruch hervorbringen. Zu beiden Arten der Ironisirung liefern die zahlreichen Bänkelsängerlieder drastische Beläge. Denn die Komik des Bänkelsängerliedes besteht eben in dem Kontrast der parodirenden Knittelverse mit der Melodie, indem Raubscenen und „Moritaten" in lustigem, Schnurren und heitere Lieder in traurigem Rhythmus vorgetragen werden. Zuweilen haben solche Parodien einen echt künstlerischen Charakter, wie beispielsweise die prächtige, von melodischem Pathos überquellende Komposition zu dem schon in der poetischen Form ironisch gemeinten Liede „Als Noah aus dem Kasten trat". Auch die Parodie auf die romantische Balladen-Dichtung gehören hierher; in ihnen liegt die Ironie nicht nur in der monotonen Wiederholung der Worte, sondern auch in ihrer Verbindung mit dem kontrastirenden musikalischen Rhythmus, z. B. in der aus dem bloßen Refrain „Edeward und Kunigunde, Kunigunde und Edeward" bestehenden Balladenparodie. Auch viele Studentenlieder fallen in diese Kategorie.

Dergleichen musikalische Burlesken stellen sich indeß, ihres durchaus harmlosen und anspruchslosen Charakters wegen, von vorn herein außerhalb einer ernsthaften kritischen Würdigung. Andernfalls würden sie entschieden zu verwerfen sein, weil der darin liegende Widerspruch zwischen Inhalt und Form, worauf allein die komische Wirkung beruht, das eigentliche Wesen der Musik, als Ausdruck seelischer Empfindung, völlig vernichtet. Es ist daher schon als ein Mißbrauch, der nahe an Frivolität streift, zu betrachten, wenn gewisse Walzerkomponisten ihren heiteren

Digitized by Google

Tanzmelodien ziemlich lange Introductionen vorauszuschicken pflegen, deren absichtlich schwermüthige Klänge und getragenes Tempo durchaus den Eindruck machen, als ob es sich um eine Symphonie ernsten Styls handele, um, wenn die Empfindung der Zuhörer nach dieser Seite hin gestimmt ist, plötzlich in den fröhlichen Walzertakt umzuschlagen. Frivol nennen wir solche Manier, weil darin lediglich die Intention liegt, durch den raffinirten Kontrast mit dem voraufgehenden stimmungsvollen Ernst der gleichsam idealen Einleitungsmelodie die rein materielle Lust am Tanz künstlich noch zu steigern. — Völlig zur frivolen Parodie sinkt aber die Musik herab in jener, zuerst von Offenbach angebahnten Richtung der Operettenfabrikation, wovon namentlich der „Orpheus" — obschon noch bei weitem das originalste und substanziellste Werk Offenbach's —, „Die schöne Helena" und viele andere Machwerke die Beläge liefern. Um indeß nicht ungerecht zu sein, wollen wir gern zugestehen, daß der „Orpheus" — abgesehen von der schon im Worttext enthaltenen Satire auf die antike Götterwelt, welche übrigens viel feiner und dann ästhetisch wirkungsvoller hätte behandelt werden müssen — zuweilen auch in echt künstlerischer und durch keinen Beigeschmack wüster Frivolität verunreinigter Form die musikalische Ironie in Anwendung bringt; z. B. in dem in seiner Art wirklich klassischen „Hirtenliede" und auch in der an die Bänkelsängermanier erinnernden „Arie des Prinzen von Arkadien".

Wenn wir dieser frivolen Richtung der modernen Operettenmusik gegenüber noch an einzelne ironische Anklänge in den Werken der großen Meister erinnern, so geschieht dies nur, um auf den Abgrund hinzuweisen, der zwischen echter Kunst und gemeiner Afterkunst liegt. Solche Anklänge, die aber selbstverständlich ihre volle ästhetische Berechtigung durch die objektiv-künstlerische Intention des Inhalts erhalten, finden wir z. B. in

Digitized by Google

dem meisterhaften Janitscharen-Marsch in den „Ruinen von Athen“ von Beethoven, in dem „Skythentanz“ in Gluck's „Iphigenie“, ja zum Theil auch in der dämonisch-burlesken Schlußpassage der Arie Samiels im „Freischütz“, sowie in dem reizenden Recitativ der Erzählung Aennchens u. s. f.

Aber alle diese auf ironische Verwerthung des musikalischen Ausdrucks tendirenden Formen begründen sich doch mehr oder weniger immer auf das Verhältniß der Melodie zum Wortinhalt, und es muß wiederholt werden, daß an sich die reine Musik ebensowenig wie die reine Architektur der Ironisirung fähig ist, man müßte denn gewisse musikalische Verzerrungen, ähnlich wie die erwähnten architektonischen Verzerrungen im Zopfstyl u. s. f., dahin rechnen, welche aber in beiden Gebieten nichts als musikalische (bezw. architektonische) Karrikaturen im objektiven Sinne des Worts, d. h. unbeabsichtigte Satiren auf das wahre Wesen der Musik (bezw. der Architektur) sind. Der Grund des Mangels an Fähigkeit, in subjektiver Weise zu ironisiren, liegt — sowohl für die Musik wie für die Architektur — eben darin, daß die Ironie eines bestimmten Objekts bedarf, auf welches sie zu reflektiren vermag, um sich dagegen, seines vorausgesetzten negativen Inhalts halber, kritisch zu verhalten. Der Musik wird aber erst durch das untergelegte Wort ein bestimmtes (konkretes) Objekt gegeben (ebenso wie der Architektur durch den objektiven Zweck des Gebäudes); an sich bleibt sie völlig innerhalb der Sphäre der Unbestimmtheit, nämlich innerhalb der Sphäre der ganz allgemeinen (abstrakten) Empfindung, und damit gebricht der reinen Musik das nothwendige Substrat für die Form des ironischen Ausdrucks.

Wenn wir daher oben von „ironischen Anklängen“ in den Werken der großen Meister sprachen, so scheint zwar bei einigen derselben, die der reinen (wortlosen) Musik angehören, ebenfalls

Digitized by Google

solch konkretes Substrat zu fehlen; man darf dabei aber nicht vergessen, daß statt dessen die ganze Handlung den erforderlichen konkreten Hintergrund bildet und daß mithin die ja auch den Inhalt des Worts bildende Vorstellung, welche das eigentliche Substrat für die Ironie abgiebt, ebenfalls vorhanden ist, wenn sie auch nicht in der Form des Wortes ausgedrückt ist. Mit Vorstellungen hat aber die Musik ebenso wenig wie mit Handlungen direkt zu thun[4]); sie sind ihr also etwas Fremdes, und darin liegt die Möglichkeit eines Widerspruchs damit, folglich auch die einer ironischen Stellung dagegen.

Die Mimik steht nun, ihrer konkreteren Natur halber, in dieser Beziehung gegen die Musik ebenso im Vortheil, wie die Plastik gegen die Architektur, und selbst gegenüber ihrer parallelen Schwesterkunst, der Plastik, enthält sie ein Moment, das ihr einen größeren Reichthum an ironischen Ausdrucksformen gewährt, nämlich das Moment der Bewegung, wodurch sie sich eben specifisch von ihr unterscheidet. Denn in der Bewegung, d. h. in dem successiven Wechsel verschiedener mimischer Ausdrucksformen, liegt die Möglichkeit des Uebergangs einer Form in eine andere, ihr widersprechende, sie auflösende, und damit die Fähigkeit des Ironisirens. — Der Musik gegenüber erscheint die Mimik aber dadurch konkreter, daß sie im Stande ist, den besonderen Inhalt der Empfindung sowohl dem Motiv als der actionellen Entwicklung nach durch die Geberde und die Gestikulation zu versinnlichen. Sie erhält dadurch einen wesentlich dramatischen Charakter, indem sie — auch ohne Hülfe des Worts — doch in entschiedener Weise bestimmte Vorstellungen und Handlungen auszudrücken vermag. Schon der charaktervolle Tanz, wie er als plastisch wechselnder Ausdruck der inneren Seelenbewegung, mit welcher bestimmte Vorstellungen verknüpft sind, in den verschiedenartigen Nationaltänzen, besonders bei den von der nivellirenden

Digitized by Google

Kultur noch nicht überfirnißten Völkern erscheint, gebietet über zahlreiche ironische Motive, größtentheils in komischer Form. Daß die alte Pantomime, die ihrer Natur nach wesentlich auf Improvisation innerhalb eines durch die Tradition geheiligten Rahmens beruht, die Satire in allen Nüancen anwendet, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Die heutige Ballettänzerei ist freilich nur eine traurige Selbstironisirung des im Tanze liegenden bedeutungs- und anmuthsvollen Rhythmus und verhält sich zur Mimik als echter Kunst ungefähr so wie die Offenbach'sche Cancanmusik (womit sie sich daher auch gern verbindet) zu Beethoven'scher oder Mozart'scher Symphoniemusik. — Auch gewisse Productionen der Akrobatik und Gymnastik gehören zum Theil in das Gebiet der mimischen Ironie, z. B. die Evolutionen der Grotesktreiter im Cirkus, die unter dem Schein, als wollten sie Reitunterricht nehmen, sich absichtlich in possenhafter Weise ungeschickt und ängstlich stellen, bis sie schließlich die gewagtesten Kunststücke produciren, und ähnliche Erscheinungen.

Was endlich die Poesie, die letzte in der Reihe der auf die successive Anschauung sich beziehenden Künste und die höchste Form künstlerischer Darstellung überhaupt, betrifft, so kann hier nur von ihrem Verhältniß zu ihrer der ersten Hauptgruppe angehörigen parallelen Schwesterkunst, der Malerei, die Rede sein, da sie bereits früher, bei Besprechung der literarischen Ironie, in Betracht gezogen wurde. Der Malerei gegenüber befindet sie sich nun ebenfalls, ähnlich wie die Mimik der Plastik gegenüber, bedeutend im Vortheil und zwar hauptsächlich durch die successive Natur ihrer Darstellung, welche ihr nicht nur überhaupt einen unendlich größeren Reichthum an konkreten Vorstellungen gewährt, sondern auch den Wechsel dieser Vorstellungen selbst, worin die Möglichkeit eines Widerspruchs und damit die der Ironisirung gegeben ist. Aber auch von diesem durch die successive Natur

Digitized by Google

der poetischen Darstellung gewährten Vortheil abgesehen, befindet sich die Poesie schon durch ihren konkreteren Charakter sowohl der Malerei wie auch der Mimik, ja allen Künsten gegenüber in einer viel günstigeren Stellung. Denn es giebt für den Ausdruck von Ideen, für die künstlerische Gestaltung eines ideellen Inhalts kein konkreteres Darstellungsmittel als die Sprache. Allerdings ist in unserm Falle wohl zu unterscheiden zwischen derjenigen Form der Ironie, welche der Poesie nicht als solcher, sondern dem sprachlichen Gedanken- und Empfindungsausdruck überhaupt, also auch der Prosa, zugänglich ist. Sehen wir von dieser letzteren allgemeinen Bedeutung der sprachlichen Ironie ab, um speciell nur die poetische Ironie in's Auge zu fassen, so werden wir dieselbe auf den Gegensatz der komischen und tragischen Ironie zu beschränken haben, wobei es ganz gleichgültig ist, ob die Form derselben, äußerlich betrachtet, eine prosaische oder poetische ist, d. h. ob sie in freier oder gebundener Rede zum Ausdruck kommt. Hat doch schon der alte Aristoteles darauf aufmerksam gemacht, daß es ebensowohl versificirte Prosa als Poesie ohne metrische Form gebe.

Wir haben jenen Gegensatz schon früher in beiläufiger Weise erwähnt und müssen hier, zum Schluß, noch einmal darauf zurückkommen, weil darin für die höchste Gattung der Poesie, für das Drama nämlich, ein wesentliches Bestimmungsmoment liegt. Wird nämlich die Ironie ganz allgemein als der unendliche Widerspruch zwischen Idee und Wirklichkeit gefaßt, so kommt es für den obigen Gegensatz nur darauf an, auf welches der beiden gegensätzlichen Momente, Idee oder Wirklichkeit, in Hinsicht der ästhetischen Wirklichkeit der Accent gelegt wird. Im Komischen ist es die Endlichkeit des die bornirte Wirklichkeit vertretenden Subjekts, welche im Widerstande gegen die Unendlichkeit der Idee als selbstsüchtige Beschränktheit bloßgelegt und

Digitized by Google

beim Unterliegen der letzteren durch Lachen vernichtet wird. Es macht dabei keinen Unterschied, ob diese Endlichkeit sich nur in der unschuldigeren Form anspruchsvoller Dummheit oder in der ethisch zugeschärften Form intriguanter Bosheit und scheinheiligen Frivolität äußert; nur für die komische Wirkung macht dies insofern einen Unterschied, als im letzteren Falle das den Sieg der Idee über die schlechte Wirklichkeit feiernde Lachen eine sittlich größere Genugthuung gewährt, die nicht ohne den Beizeschmack einer berechtigten Schadenfreude ist. Im Tragischen ist es nun zwar ebenfalls die Endlichkeit des Subjekts, worin der Grund für den Untergang des Helden liegt; aber dieser selbst tritt hier nicht, wie in der Komödie, als Vertreter der schlechten Wirklichkeit im Kampfe gegen die sittliche Macht der Idee, sondern umgekehrt seiner Intention nach als Vertreter der Idee im Kampfe gegen die beschränkte Wirklichkeit und deren substanziellen Mächte auf. Hierin scheint nun zunächst eine das Gefühl tief verletzende Ungerechtigkeit des Schicksals zu liegen, eine beißende Ironie auf jedes ideale Streben. Allein es sind dabei hinsichtlich der Wirklichkeit zwei Seiten zu unterscheiden. Das geschichtliche Dasein, d. h. die Wirklichkeit der thatsächlichen Verhältnisse, hat zwar einerseits die Beschränktheit an sich, daß es sich erhalten und, im Widerspruch mit dem Gesetz der Entwicklung, die gewordene Form des Lebens konstant bewahren will; gegen diesen Stabilismus tritt nun der Held, als Repräsentant des ideellen Fortschritts, in berechtigtem Kampf. Andrerseits aber sind mit mit jenem Dasein die Formen der Sitte und substanziellen Zuständlichkeit als positiv berechtigte Elemente verbunden, ja selbst in der Alltäglichkeit des Hergebrachten liegt für die Empfindung etwas Ehrwürdiges; gegen dieses Element stellt sich nun der Held nothwendigerweise ebenfalls in Opposition und verfällt damit bereits einer, wenn auch noch geringen Schuld. Zweitens

Digitized by Google

aber ist auch an dem Helden selbst neben seiner idealen Seite eine sehr reale hervorzuheben, nämlich die in jedem subjektiven Pathos der Leidenschaft liegende Beschränktheit, die sich als Irrthum in der Beurtheilung der realen Verhältnisse, als Uebereilung im Handeln, als Vergreifen in den Mitteln, auch als persönliche Charakterfehler wie Ehrgeiz, Ruhmsucht u. s. f. offenbaren. Diese beiden Seiten, d. h. die in gewisser Beziehung berechtigte Position der Wirklichkeit und die Einseitigkeit des Helden selbst, bilden nun zusammen die Klippe, an welcher das ideale Streben des Helden, weil es mit sich selbst in Widerspruch geräth, scheitert, und da es ganz in diesem Kampfe aufgeht, seine Existenz überhaupt zerschellt. Aber wenn er als einzelne Existenz an diesem Widerspruch zu Grunde geht, so wird doch die Idee, zu deren Vertreter er sich aufwarf, durch seinen Kampf selbst über ihn hinaus schließlich zum Siege geleitet. Daß er selber von den Früchten desselben nichts mehr genießt: darin liegt die Ironie seines tragischen Geschicks; daß er in der Ueberzeugung von der Nothwendigkeit des endlichen Sieges der Idee, den er nicht mehr erschaut, untergeht: darin liegt andrerseits die Versöhnung, d. h. die ästhetische Wirkung, welche keiner echten Tragödie fehlen darf.

Die Erkenntniß dieser inneren versöhnungsvollen Nothwendigkeit, die sich ebenso auch in der großen Tragikomödie des weltgeschichtlichen Processes offenbart, führt den denkenden Geist allein zu jener höchsten und sittlich wie ästhetisch berechtigtsten Form der Ironie, welche wir früher als die humoristische Weltanschauung bezeichnet haben, in welcher allein die Widersprüche des Lebens zu einer halb heiteren, halb wehmüthigen Ausgleichung gelangen.

Digitized by Google

Anmerkungen.

[1]) Zu Seite 6. Dieſer Ausdruck enthält, ſeinem urſprünglichen Wortſinn nach, ſelber eine Ironie gegen ſeine eigentliche Bedeutung, wenn man ſich dabei an die lautere Wahrhaftigkeit des Charakters Jeſu, von deſſen Namen die Jeſuiten den ihrigen ableiten, erinnert.

[2]) Zu S. 51. In meiner Abhandlung „Ueber materialiſtiſche und idealiſtiſche Weltanſchauung" im 113 Heft der „Deutſchen Zeit- und Streitfragen" habe ich dieſe Stellung des theoretiſchen Materialismus näher zu entwickeln verſucht.

[3]) Zu S. 83. Nur aus dem Umſtand, daß man bisher die Mimik — vermuthlich ihrer in Vergleich mit der Muſik und der Poeſie ſehr untergeordneten Ausbildung halber — nicht in das Syſtem der Künſte im engeren Sinne aufgenommen hat (obſchon bereits der alte Ariſtoteles den „Tanz" als bewegte Plaſtik und damit als echte Kunſt bezeichnete), ſo daß nur die andern fünf Künſte als echte Künſte gelten ſollten, erklärt es ſich, daß man das von mir aufgeſtellte allein naturgemäße Eintheilungsgeſetz verkannt hat. Selbſt unſer bedeutendſter Aeſthetiker, Viſcher, quält ſich, im Anſchluß an ſeinen Meiſter Hegel, mit einer Dreitheilung ab, indem er die drei bildenden Künſte (Architektur, Plaſtik, Malerei) auf das Auge, als Organ der „bildenden Phantaſie", die Muſik auf das Ohr, als Organ der „empfindenden Phantaſie", und die Poeſie „auf die ganze, ideellgeſetzte Sinnlichkeit", als Organ der „dichtenden Phantaſie" bezogen wiſſen will. Für die Widerlegung dieſer ſchon durch ihre Geſchraubtheit ſich nicht empfehlenden Eintheilung iſt hier nicht der Ort: nur beiläufig mag auf das Unlogiſche in der Koordination der drei Momente: „Auge", „Ohr" und „geſammte ideell geſetzte Sinnlichkeit" aufmerkſam gemacht werden. Denn entweder ſind in dem dritten Moment: „geſammte ideell geſetzte Sinnlichkeit" Auge und Ohr, als die beiden höchſten, weſentlich geiſtigen Anſchauungs- und Vorſtellungsorgane, bereits mit einbegriffen

Digitized by Google

und dann können sie nicht mehr die Kriterien für besondere Kunstformen abgeben, sondern es könnte überhaupt nur eine Kunst, die Poesie, existiren — oder jenes dritte Moment bildet neben Auge und Ohr ein besonderes Organ der Sinnlichkeit, dann hätten letztere beiden überhaupt keine ideelle Bedeutung: eine Alternative, die nach beiden Seiten einen Widerspruch enthält. Ebenso verhält es sich mit dem Unterschiede der „bildenden", „empfindenden" und „dichtenden Phantasie." Auch hier ist von einer logischen Koordination keine Rede.

Was aber den Mangel an Ausbildung der Mimik als Kunst betrifft — ein Mangel, der, wie gesagt, allein der Grund ist, daß man sie nicht zwischen Musik und Poesie als gleichberechtigte Kunstgattung einzureihen wagte — so erklärt sich derselbe einfach aus dem Umstande, daß man sowohl für die Musik wie für die Poesie ein Mittel erfunden hat, die in der Zeit vorüberfließenden Productionen derselben — durch die Noten- und die Buchstabenschrift — zu fixiren; was für die Mimik bisher trotz aller, schon früher angestellter Versuche nicht gelungen ist. „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze", dieser Satz gilt daher nicht bloß für die Schauspielkunst, die sich neben der musikalischen (recitatorischen) auch der mimischen Darstellungsmittel bedient, sondern auch für die mimische Darstellung im engeren Sinne als bewegte Plastik (z. B. im Charaktertanz). Allein man überlege doch einmal, auf welchem Standpunkt unsre Poesie und Musik stehen würden, wenn sie jener Fixirungsmittel ebenfalls entbehrten; d. h. wenn wir von den Werken eines Sophokles, Homer, Shakespeare, Goethe u. s. f., eines Haydn, Beethoven, Mozart u. s. f. nichts weiter wüßten als etwa die Namen ihrer Verfasser! Wären nicht Musik und Poesie, bei gleichem Mangel an Fixirung ihrer Productionen, in der gleichen Lage wie die Mimik, nämlich sich auf die Improvisation, bezüglich auf die Tradition beschränken zu müssen? Mit andern Worten: würden wir, wie von der echten Mimik nur noch die Nationaltänze und Pantomimen übrig geblieben sind, von der Musik und der Poesie mehr besitzen als Volksmelodien und Volkslieder? Und endlich: wenn es auch richtig ist, daß die letzteren beiden Künste durch jenen Vortheil der Fixirungsmöglichkeit in ihrer Entwicklung sich weit über die Mimik erheben konnten, darf dies für die ästhetische Wissenschaft ein Grund sein, um das echt künstlerische Wesen der Mimik zu verkennen und sie darum überhaupt aus der Reihe der Künste zu streichen? Man setze andrerseits z. B. den Fall, daß von der gesammten antiken Plastik — dieser parallelen Schwesterkunst der Mimik — keine Spur übrig

Digitized by Google

geblieben wäre (was leicht hätte geschehen können), und frage sich dann, welche Richtung ohne jene Vorbilder die moderne Plastik genommen haben könnte?

4) Zu S. 97. Hierin liegt auch der Grund davon, daß die reine Musik — worauf schon öfter von andrer Seite her aufmerksam gemacht worden ist — nichts Unsittliches darzustellen vermag; denn auch in dem Begriff der Unsittlichkeit liegt ein Widerspruch gegen eine bestimmte Vorstellung, sie beruht also selber auf einer Vorstellung. Vermöchte die Musik ohne Hülfe der Mimik oder der Sprache Vorstellungen auszudrücken (statt, wie es thatsächlich der Fall ist, nur Empfindungen), dann wäre sie auch unsittlicher und ironischer Ausdrucksformen fähig.

(840)

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstraße 17a.

Digitized by Google